

JONATHAN CULLER

BARTHES

KÜLTÜR KİTAPLIĞI 80

DOST

BARTHES

JONATHAN CULLER

Türkçesi: HAKAN GÜR

"YAZIN BİLİMİ"NİN ANAHATLARINI TANIMLAYAN BİR YAPISALCI, GÖSTERGEBİLİMİN YORULMAK BİLMEZ ÖNCÜSÜ, İNSANLARIN YAŞADIKLARI DÜNYAYI KAVRANABİLİR KILARKEN KULLANDIĞI KODLARIN BECERİKLİ ŞİFRE KIRICISI. BARTHES İÇİN ÜRETİLMİŞ TANIMLAMALAR ŞAŞIRTICI BİR ÇEŞİTLİLİK GÖSTERİR. YİRMİNCİ YÜZYIL FELSEFE SAHNESİNE YÖN VEREN DÜŞÜNÜRLERDEN BİRİ OLDUĞU KUŞKU GÖTÜRMEYEN BARTHES, DÜŞÜN DÜNYASINA KATTIĞI AYRICALIKLI VURGUNUN TÜM RENKLİLİĞİ İÇİNDE ELE ALINIYOR. YAZIN KURAMININ ANGLO-SAKSON DÜNYASINDAKİ BAŞLICA TEMSİLCİLERİNDEN CULLER, İZLEDİĞİ YÖRÜNGENİN TÜM SAPAKLARINDA TAKİP EDİYOR BU ÇOK YÖNLÜ DÜŞÜNÜRÜ.

Kültür Kitaplığı: 80; Felsefe: 16





D

KÜLTÜR KİTAPLIĞI: 80

D

Jonathan Culler

Cornell Üniversitesi'nde İngilizce ve karşılaştırmalı edebiyat profesörüdür.

Culler, Jonathan
Barthes
ISBN 978-975-298-353-3 / Türkçesi: Hakan Gür
Nisan 2008, Ankara, 170 sayfa
Kültür Kitaplığı: 80; Felsefe: 16

BARTHES

Jonathan Culler

DOST

ISBN 978-975-298-353-3

Barthes
Jonathan Culler

Birinci baskı, Nisan 2008, Ankara

Türkçesi, Hakan Gür

Teknik hazırlık, Ferhat Babacan - DOST İTB
Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti.; Mithatpaşa Cad. No: 62/4, Kızılay/Ankara

Dost Kitabevi Yayınları
Meşrutiyet Cad. No: 37/4, Yenişehir 06420 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İÇİNDEKİLER

BU BASKIYA ÖNSÖZ

1980'de öldüğünde, Roland Barthes kültürel ve eleştirel ortamda yıkılması güç bir figürdü: güçlü bir kişilik, güneşin altındaki her şeye yorum getiren bir kişi, insan bilimlerinin genelini ve yazınsal çalışmaların da özel yönünü köklü biçimde dönüştürmüş yenilikçi bir yaklaşımın saygın üyesi. Yirmi yıl sonra, konumu daha da esrarengiz bir hal aldı. Roland Barthes'ın bugün bizim için anlamı ne? Ne tür bir yazar ya da entelektüel güç? Belki de sorunun aslında şöyle olması gerekir: Hangi Barthes'ı okumalıyız ve neden? Barthes'ın uzun süre yayımcılığını yapan Seuil, Barthes'ın tüm eserlerini birkaç bin sayfadan oluşan alımlı üç cilt halinde yayımladı; bu yayım, Barthes'ın kitaplarının yanı sıra, yüzlerce kısa, öylesine yazılmış yazısını da okurlara ulaştırmakta. Fotoğraf sanatı üzerinde kışkırtıcı, kişisel bir çalışma olan son kitabı *La chambre claire* bol bol kullanıldı, övüldü ve tartışıldı. Daha önceki kitabı *Mythologies* kültür araştırmalarında oluşumsal bir eser ve alanının doğasına yönelik tartışmalarda bir referans noktasıdır. Bu arada yer alan birçok kitap ve deneme –özellikle de *S/Z* ve *Le Plaisir*– üniversitelerde yazınsal eleştiri ya da yazınsal kuram derslerinde okutulmakta. Barthes bir yazın kuramcısı mı? Kendisini asla

açıkça ifşa etmeyen bir homoseksüel olan ve cinsel yaşamı konusunda ancak ölümü sonrası için birkaç metin bırakan Barthes aynı zamanda gay ve lezbiyen araştırmaları alanının da ilgi konusu. Ve otobiyografi niteliğindeki *Roland Barthes par Roland Barthes* alışılmadık düzeyde çekici ve güdüleyici bir kitap, düşünce ve yazma macerasına ilişkin elimizdeki en çekici kitaplardan biri olmayı sürdürmekte. Sırf neyin okunınası gerektiği sorusundan ötürü, Barthes'ın ve onun katkılarının değerlendirmesini yapma gereksinimi her zamankinden daha büyük.

Bu kitabın özgün biçimi Fontana tarafından yayımlanan Modern Masters serisi için yazıldı ve Barthes'ın ölümünden kısa zaman sonra da yayımlandı. Kitapta Barthes'ın başarıları çözümlenmekte ve onu yararlı, konularını uygun ve güdüleyici bulanlara Barthes'ın farklı yönlerini tanıtmakta. Barthes'ın eserlerinin, ruh halleri ve tarzlarının erimi o kadar geniş ki herkes kendisi için bir şeyler bulabilir; ancak asıl soru şu: Barthes bizi nereye götürebilir, Barthes'ın savı neler üretmekte? Bu yeni baskı için ana metin üzerinde yalnızca ufak değişiklikler yaptım – hem burada Barthes hakkında söylediklerimin çoğunun hâlâ arkasında durduğum için, hem de gereğinden fazla müdahale gençliğin ve orta yaşın seslerinin birbiriyle mücadele ettiği dengesiz bir metin üretebileceği için. Küçük açıklamalara ek olarak, yeni biyografik bilgiler ekledim; ama, her şeyin ötesinde, ölümünden bu yana Barthes'ın karşılaştıklarına ve bugün için taşıdığı önemin tartışılmasına yönelik son bir bölüm ekledim.

Ithaca, New York
Haziran 2001

I. Bölüm

ÇOK YÖNLÜ İNSAN

Roland Barthes 1980'de 65 yaşında öldüğünde Collège de France'ta Fransa akademik dizgesi içindeki en yüksek konum olan profesörlüğe yükselmişti. Fransız kültürünün dolaysız ve hırçın çözümlemeleriyle ün yapmıştı ama şimdi kendisi kültürel bir kurum haline geliyordu. Dersleri yabancı turistler ve emekli okul öğretmenlerinden seçkin akademisyenlere kadar çok geniş ve çeşitli kalabalıkları çekmekteydi, günlük yaşamın değişik yönlerine ilişkin düşünceleri gazetelerde yer almaktaydı, bir aşk "retoriği" olan *Fragments d'un discours amoureux* en iyi satanlar arasındaydı ve sahneye uyarlandı.

Fransa dışında, Barthes önde gelen Fransız entelektüel olarak Sartre'ın yerine geçmişe benziyordu. Kitapları çevrilmekte ve bol miktarda okunmaktaydı. Eleştirel rakiplerinden Wayne Booth, Barthes için "bugün Amerikan eleştirisi üzerinde belki de en güçlü etkisi olan adam"[1] demektey-

1) Wayne Booth, *Critical Understanding* (University of Chicago Press, 1979), s. 69.



1. École pratique des hautes études'de seminer, 1973.

di. Barthes uluslararası öneme sahip bir figür, bir modern ustaydı. Ama neyin ustası? Neden ötürü övülmekte?

Aslında, Barthes birbirini tutmayan nedenlerden ötürü ünlü. Birçoklarına göre, o her şeyin ötesinde bir yapısalcı –belki de tek yapısalcı– ve kültürel olgulara dizgeli, bilimsel bir yaklaşımı savunan bir kişi. Göstergelerin bilimi olan göstergebilimin en seçkin savunucusu olan Barthes aynı zamanda da yapısalcı bir "yazın bilimi"nin anahatlarını belirledi. Başkalarına göre, Barthes bilimi değil *hazzı* savunan bir kişi: okumanın hazzı ve okuyucunun alabileceği haz için kişisel olarak okuma hakkı. Yazarlara odaklanmış, yazarların ne düşünmüş ya da anlatmak istemiş olabilecekleriyle ilgilenen bir yazın eleştirisi karşısında, Barthes okuyucuyu ön plana çıkarır ve okuyucuya etkin, yaratıcı bir rol veren yazını savunur.

Üçüncüsü, Barthes avangard savunucusu olmakla ünlüdür. Fransız eleştirmenler Alain Robbe-Grillet ile *nouveau roman* akımının diğer uygulayıcılarının –ayırt edilebilir bir olay örgüsü ya da çekici karakterler olmaksızın ilerleyen, kafa karıştırıcı betimlemeler karmaşası oldukları gerekçesiyle– okunamaz olduklarından şikayet ettiklerinde, Barthes kendi geleceğini de ipotek altına alarak bu romanları yalnız övmekle kalmadı, aynı zamanda yazının amaçlarının bizim beklentilerimize karşı gelişen "okunamaz" eserler tarafından en iyi biçimde yerine getirildiğini ileri sürdü. "Okunulabilirler" –geleneksel düzgülere ve anlaşılabilirlik biçimlerine uyan eserler– karşısında, Barthes "yazılabilir" terimini getirdi – henüz nasıl okuyacağımızı bilmediğimiz ama yalnızca yazabildiğimiz ve sonuçta da okurken yazmamız gereken eserler.

Ancak, bu avangard savunucusunun en ünlü olduğu yazı edimi, çağdaş, deneysel yazarlarla değil, Racine ve Balzac gibi klasik Fransız yazarlarıyla ilgili. Barthes'ın en derin sevgisi "Chateaubriand'dan Proust'a kadar Fransız yazını"dır ve en sevdiği yazarın da Proust olduğu görülür. Avangardı övüp daha erken dönemlere ilişkin yazını küçümsemesinin daha sonraları bu yazarlara geri dönüp onları yeni yollardan okuyabileceği bir ortamı oluşturmak için (bilinçli ya da bilinçsiz) zekice bir strateji olduğundan bile kuşkulanabiliriz.

Son olarak, Barthes kendisinin "yazarın ölümü" olarak adlandığı şeyin, bu figürün yazın araştırmalarından ve eleştirel düşünceden çıkarılmasının etmeni olarak ünlüdür. 1968'de şöyle yazıyordu: "Artık biliyoruz ki, bir metin tek bir 'tanrıbilimsel' anlamın (Tanrı konumundaki bir yazarın 'mesajı'nın) salındığı bir sözcük dizisi değil, hiçbiri de özgün

olmayan, karışım ve çatışma ürünü olan çeşitli yazıların çok boyutlu bir uzamıdır." (*Image, Music, Text*, s. 146) Etkili bir biçimde, yazarları değil de metinleri okumamız gerektiğini ileri sürmekteydi.

Ancak, bu yazar düşmanının kendisi de öncelikle bir yazar, hem de çok çeşitli ürünleri kişisel bir biçem ve görüş içeren bir yazardır. Barthes'ın eserlerinin çoğu kişisel niteliklidir, yerleşik türlerin dışına çıkar: *L'Empire des signes* Japonya'ya ilişkin turistik yorumları günlük yaşamdaki göstergeler ve bunların budunsal anlamlarıyla bağdaştırır; *Roland Barthes par Roland Barthes* "Roland Barthes" adında birinin yaşamı ve eserlerine ilişkin tuhaf denecek ölçüde tarafsız bir anlatımdır ve otobiyografinin geleneklerini aşar; *Fragments d'un discours amoureux* aşkın incelendiği bir çalışma olmaktan çok âşıkların konuşmalarının örneklenmesi ve formüle dökülmesidir; *La chambre claire* fotoğraf sanatının bir çözümlemesi yerine beğenilen fotoğraflar üzerine düşünceler olarak adlandırılabilir. Tuhaf ama zorlayıcı bu çalışmalar –haklı bir biçimde– *bir yazarın*, deneyime tekil bir yaklaşım sergileyen bir Fransız düzyazı sanatı ustasının hayalgücü yüklü ürünleri olarak övgü görmektedir.

Bizim aydınlatmamız gereken Barthes böylesine karmaşık bir kuramlar ve duruşlar erimine sahip olan bir karşıtlıklar insanıdır. Böyle birini nasıl değerlendirebiliriz? Barthes'ın neyin ustası olduğu sorulduğunda, insan ister istemez "yazınsal eleştiri" yanıtını veriyor (Collège de France'ta Yazınsal Göstergebilim Profesörü unvanını seçmişti). Ancak bu onun başardıklarının tümünü içermez ve Barthes'ın ünü de yazınsal eleştiri alanındaki yetkin başarılarından kaynaklanmaz. Barthes'ın etkisi daha çok anahatlarını oluşturup

desteklediği, yazın, moda, güreş ve reklamcılıktan ben kavramlarına, tarih kavramlarına ve doğa kavramlarına kadar uzanan birçok kültürel olguya ilişkin düşünce biçimimizi değiştirmeye yardımcı olan çeşitli projeleriyle bağlantılıdır.

Şu halde, Barthes çeşitli disiplinlerin kurucusu, yöntemlerin savunucusu olarak övülebilir; ama bu da bir parça tuhaf kaçar. Barthes ne zaman yeni, iddialı bir projenin kazanımlarını desteklese –bir yazın bilimi, göstergebilim, çağdaş mitler bilimi, anlatıbilim, yazınsal anlamlamanın tarihi, bölünmeler bilimi, metinsel haz tipolojisi– hemen başka bir konuya geçiş yaptı. Harekete geçirdiği şeyi bir anda terk ederek çoğu zaman daha önceki uğraşları konusunda öylesine ya da küçümseyici yazılar yazmaya başladı. Barthes öğretici bir düşünürdür; ancak, tohumlarını henüz serpilmeden sökmeye yeltenir. Projeleri serpildiğinde, Barthes olmadan ve Barthes'a karşın serpilirler.

Bu belirli bir şeye bağlanınayı reddetme yaklaşımı, hataları üretmeyi değil, geçmişten kaçınayı amaçlayan bu sürekli hareketlilik Barthes'ın eserlerinden birini okuyan ve eserin yapılması gerekenlere ilişkin görüşlerinden etkilenen bir kişi için rahatsız edici olabilir. İnsan ister istemez Barthes'ın azimden yoksun oluşunu eleştirip bunun yerine ufukta görünen çekici bazı projeler uğruna zor koşullardaki işlerini bırakınayıp çalışmayı sürdürenleri övmeye yönelir. Ama Barthes'ın bizleri ilgilendirme nedeni özendirici olmasıdır ve eserlerinde çekici bulduğumuz unsurları onun yeni perspektifleri benimseme, alışılageldik algılamalardan ayrılma çabasından ayrı tutamayız. Belirli projelere sürekli kendini vermek Barthes'ı olduğundan daha az üretken bir düşünür yapardı.

Bunun bilincinde olan Barthes'ın en büyük hayranları bu değişim arzusunu, belli bir şeye bağlı olma konusundaki isteksizliği, yazdıklarını bizim anlayışımıza sağladıkları katkılardan ötürü değerlendirecek çözümlemeler olarak değil, kişisel macera anları olarak ele alışını övme eğilimindedir. Sonuçta, Barthes'ın çelişkileriyle, bu çelişkilerin ardından bir kişisellik, kişisel bir entelektüel biçem arayarak başa çıkmaktadırlar. Bu kişiler Barthes'ın yapısal çözümlemelerinden ziyade huzursuzluğunu, şu ya da bu alandaki başarılarından ziyade kendi ilgi alanlarını ve hazlarını izleme isteklililiğini yüceltmektedir.

Profesörlerin Collège de France'ta geleneksel olarak yaptıkları ve konularına yaklaşımlarını açıkladıkları açılış dersinde, Barthes bir yazınsal göstergebilim geliştirmekten ya da bilgiyi genişletmekten söz etmek yerine *unutmaktan* söz etti: "Kendimi, her yaşam biçiminin sahip olduğu o gücü, yani unutmayı algılamaya adıyorum." (*Leçon*) Önerdiği şey bildiklerini öğretmek değil, "*öğrenmemeyi*, unutmanın kişinin içinden geçtiği bilgi, kültür ve inançlar tortusu üzerinde gerçekleştirdiği öngörülemez değişikliklere boyun eğmeyi" somutlaştırmaktı. Bu unutma, öğrenmeme hareketi için Latince'de bilgelik için kullanılan *sapientia* sözcüğünü önerip kendi tanımını getirmekteydi: "*Sapientia*: erksizlik, bir parça bilgi, bir parça bilgelik, ve olabildiğince fazla haz." (*Leçon*)

Barthes her zaman tat vermektedir, özellikle de, hiç beklenmedik ifade değişiklikleriyle, kendi kendisini savunmasız bırakır göründüğü anlarda. Barthes'ın öncelikle tat veren bir kişilik sergilediği düşüncesinin yaygınlık kazanmasının nedeni iki etkili gruba uymasıdır: her bir eserinin "Roland'ın Şarkısı" olduğu düşünen Barthes'a tapanlar ve bir kişiliği bir

kuramcıdan daha kolay ele alabilen gazeteciler. Barthes'ın "öğrenmeme"si, daha önceki konumlarını terk edişi Fransız basınının Barthes'ın kariyerini sonradan saygıdeğer hale gelen radikallerin banal modeline göre betimlemelerine olanak sağladı: dizgelerden, prensiplerden ve siyasetten bıkan Barthes toplumun hazlarının tadını çıkarmak ve kişisel tatmin aramak için toplumla barışmış haldeydi. Gençlik ve orta yaş dönemlerinin siyasal konumları ve toplumsal eleştirileri birçok tadından yalnızca birkaçıydı ve bunlar bireyselliğini geliştirecek kuramlara yüz çeviren olgun Barthes tarafından ihmal edildiler. Avangard yazını "doktrin düzeyinde" yüceltmesi, daha sonraları Fransız yazınının klasiklerine dönüş yapan bir gencin hevesi olarak görülebilir. Barthes'ı her bir konumun ve her bir programın ötesine taşıyan öğrenmeme, Barthes'ın kucakladığı Fransız kültürü ile Fransız toplumunun taşıdığı değerin bir ifadesi olarak görüldü. Öldüğünde, kapitalist toplumu ve onun mitlerini eleştiren bu adam, politikacılar tarafından Fransız kültürünün iyi huylu bir temsilcisi olarak karşılanmaktaydı.

Fransız olmayan okuyucularmedyanın Barthes'ın konuşmalarından ya da siyaset görüşünden, hatta avangard ile ilişkisinden (1971'de, tarihsel konumunun "avangardın gerisini korumak" olduğunu söylemiştir, "Réponses") neler çıkardığıyla fazla ilgilenmeyebilir. Bu tür konular, bu çalışmanın Barthes'ın çok çeşitli kuramsal konum ve katkılarını aydınlatmak biçimindeki temel amacının yanında ikinci planda kalmak zorundadır. Ama eğer Barthes okunacaksa, fikirlerinin nasıl yorumlanacağı gibi temel bir sorunla da yüzleşmek gerekir. Barthes hayranları Barthes'ın eserlerini üzerinde düşünülmesi, geliştirilmesi ya da tartışılması gere-

ken fikirler yerine bir arzunun ifadeleri biçiminde tanıtarak bu eserleri basite indirgeme riskini oluştururlar; Barthes'ın kendisi de geçmişteki süreçlerini alaya alarak bunu cesaretlendirir. Örneğin, *Barthes par Barthes*'ta *lisible* ve *scriptible* (*okunabilir* olan ve *yazılabilir* olan) arasındaki, düzanlam ile yananlam arasındaki, eğretileme ile düzdeğişmece arasındaki ayrımlara ilişkin ilk çözümlemelerinde büyük rol oynayan bazı ikili karşıtlıkları ele alır. "Forgeries" başlıklı bir paragrafla bu karşıtlıkları, yazmaya devam etmesini sağlayan "üretim sanatları" olarak adlandırır. Karşıtlık takılıp kalmıştır (tıpkı bir jeton gibi), ama insan onu *onurlandırmayı* düşünmez. Peki o zaman ne işe yarar? En basitinden, *bir şeyler söylemeye* hizmet eder. Ve "La Machine de l'écriture" ("Yazı Makinesi") gibi tuhaf bir terim yoluyla da kavramsal karşıtlıklara duyduğu hevesten söz eder. "Tıpkı sihirli bir değnek gibi kavram, özellikle de ikili haldeyse, yazma olasılığını *doğurur*." Burada, söylediğine göre, bir şeyler söyleme olasılığı yatar. "Dolayısıyla, eser kavramsal tutkular, birbirini izleyen hevesler, çabucak yitirilen çılgınlıklar [*engouements conceptuels*, *empourprements successifs*, *manies périssables*] yoluyla ilerler."

Barthes par Barthes'ın büyük bölümü gibi, bu kendi kendiyle kupkuru alay da çekicidir; yaşı ilerlemiş Barthes, okuyucuyu çılgınlıklarını geçerli kavramlarla karıştıran daha genç Barthes karşısında kendini daha üstün görmeye yüreklendirir. Ancak, entelektüel açıdan meraklı okuyucunun en azından durup bunun Barthes'ı okumanın en iyi yolu olup olmadığını ve Barthes'ın kendisine ait geçmişteki eserleri sıradan hale getirmesinin aslında onları sıradanlıktan kurtarmaya yönelik çevik ve biçemsel bir kaytarma olup

olmadığını sormalıdır: kişinin kendisinin geçmişteki kavramlarını değerlendirmesindeki güçlük düşünüldüğünde, bu kavramları tutkular ya da kişiyi diğer yazarlarla ilişkilendirebilecek türden derinlerdeki bir yazma arzusunun ifadeleri olarak ilan etmek ne kadar çekici? Barthes'ın kendi geçmişini alaya alması bir Barthes miti yaratmaya yarayabilir. *Barthes par Barthes*'tan alınma bu parçalar bir böbürlenme biçimi olarak yorumlanabilir: tıpkı bisiklete binmeyi yeni öğrenen bir çocuğun, "Anne, bak, ellerimle tutunmadan gidiyorum," demesi gibi, Barthes da şöyle seslenir: "Anne, bak, larvamlar olmadan gidiyorum!" Bir yazar yazdıklarının önemli kuramlardan destek almadığını, bunun yerine çabucak yitirilen çılgınlıklar üzerinde ilerlediğini ve ününün de bilişsel değerine değil, kavramsal tutkularla birbirini izleyen heveslerin parlayıvermesine dayandığını ileri sürmekten haz alabilir.

Her ne kadar Barthes eserine bu gözle bakmasa da –yazdıkları da kesin bir sonuca ulaşmayacak düzeyde şakacıdır– bizim onu ifade ettikleri temel arzudan daha az önem taşıyan bir dizi tutku olarak el alma konusunda Barthes'a katılmamız gerekmez. Derinlerde yatan birleştirici bir arzuyu aramak ve böylece "gerçek Barthes"ı keşfetmeyi umut etmek güzel olsa da, Barthes'ın büyük bir heves ve yaratıcılıkla çok farklı projelere katılan bir bukalemun olarak kalmasına izin vermek Barthes'a –ve yazdıklarının bütüncesiyle kendi zamanının uğraşlarına– sadık kalmak olacaktır. İndirgemeci bir birlik aramak yerine, Barthes'ın ortak bir niteliğe sahip olmayabilecek kadar birbirinden farklı ve değerli genel girişimlerle uğraşan çok yönlü bir adam olarak canlılığını sürdürmesine izin vermek gerekir.

Eğer bir birlik aramamız gerekiyorsa, eğer yine de Barthes'ı tek bir tümceyle ifade etmeyi istiyorsak, John Sturrock'ın çok yararlı bir denemede yaptığı gibi, onu "yazınsal zihinleri kıyas götürmez biçimde canlandıran bir kişi"[2] olarak adlandırabiliriz. Daha da iyisi, Barthes'ın yazarların geneli için söylediği şeyi söyleyebiliriz. Onun bir "halk deneyimcisi" (*Essais critiques*) olduğunu. Fikirleri ve dizgeleri halkın içinde, halk için dener. "What is Criticism?" başlıklı bir deneme bu düşünceyi daha da geliştirir. Barthes'a göre, eleştirmenin işi bir eserin gizli anlamını –geçmişe ait bir gerçeği– keşfetmek değil, kendi zamanımız açısından anlaşılabilirliğini yapılandırmaktır (*Essais critiques*). Kendi zamanımız açısından anlaşılırlığı yapılandırmak da geçmiş ve bugünün olgularını ele almak için kavramsal çerçeveler oluşturmaktır. Bunun Barthes'ın temel etkinliği, en kalıcı biçimde ilgilendiği konu olduğu ileri sürülebilir. Bir mülakatta, "Beni bütün yaşamım boyunca ilgilendiren bir konu insanların dünyalarını anlaşılır yapma yolları oldu," demekteydi (*Le Grain de la voix*). Yazıları bize bunu nasıl yaptığımızı ve her şeyin ötesinde de bunu *yaptığımızı* göstermeye çalışır: bize doğal gelen anlamlar kültürel ürünler, fark edilmeden geçip gidecek kadar bildik kavramsal çerçevelerdir. Yerleşik görüşlere meydan okuyup yeni perspektifler önerirken, Barthes dünyayı anlaşılabilir kılmaya ilişkin alışıldık yolları gözler önüne serip bunları değiştirmeye girişir. Barthes'ı zamanımız için anlaşılabilirlik yapılandırmaya çalışan bir halk deneyimcisi olarak ele almak, yazdıklarında

2) John Sturrock, "Roland Barthes", *Structuralism and Since* içinde (Oxford University Press, 1979), s. 52.

kafa karıştırıcı nitelik taşıyan pek çok şeyin açıklanmasına ve bu yazılanların konum ve perspektiflerinin boyutunun korunmasına yardımcı olacaktır. Ben bunu Barthes'ın incelediği farklı projeleri betimleyerek yapacağım.

Ancak, önce, sonradan ele alınacak tartışmalara referans oluşturması açısından, Barthes'ın yaşamına kısaca değinelim. Barthes ün kazanınca, mülakatçılar sık sık yaşamı konusunda sorular yönelttiler ve bir süre direndikten sonra Barthes sürekli "her türlü biyografi kendi adını vermeye cesaret edemeyen bir romandır" (Réponses) diyerek büyük bir isteklilikle konuştu. Barthes'ın biyografi nitelikli romanının (*Barthes par Barthes*'ta görüldüğü biçimiyle) yazınsal niteliklerinden bazılarını daha sonra ele alacağım.

Barthes 1915'te orta sınıftan, Protestan bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. Denizci subayı olan babası bir yıl sonra savaşta yaşamını yitirdi ve Roland Fransa'nın güneydoğusunda, Atlantik sahili yakınlarında küçük bir kent olan Bayonne'da annesi ve büyükanne ve büyükbabasının yanında büyüdü. *Barthes par Barthes*'ta çocukluğuna yönelik bölümler ("Bütün bunlar bir romandaki bir karakterin anlattıkları olarak düşünülmelidir" uyarısıyla sunulurlar) müziği (teyzesi müzik öğretmeniydi ve Barthes piyanoyu boş bulduğunda çalıyordu), kentsoylulara özgü sohbetleri (örneğin, çay içmeye gelen taşralı bayanların söylemi) ve belirli bir nostaljiyle anımsanan çocukluk görüntülerini ve seslerini vurgular. Barthes dokuz yaşına geldiğinde annesiyle birlikte Paris'e taşındı; annesi kitap ciltçisi olarak çok az para kazanırken Barthes'ın bütün yaşamı okuldu (Bayonne'da geçirilen tatiller dışında). Barthes on iki yaşına geldiğinde annesinin Bayonne'da bir ressamla ilişkisi oldu ve bu ilişki-

den olan oğlu Barthes'ın yaşamının geri kalanı boyunca onlarla yaşadı; ama Barthes ondan asla bahsetmez. Barthes okul yıllarından çok az söz eder ama iyi bir öğrenciydi ve 1934'te eğitimini tamamladığında en iyi öğrencilerin üniversite eğitimlerini sürdürdükleri École normale supérieure'de bir yer kapabilmek için uğraşmaya başladı. Ama tüberküloz yüzünden tedavi için Pireneler'e gönderildi. Bir yıl sonra Paris'e geri döndü ve oluşturulmasına yardımcı olduğu bir grupla klasik oyunların sergilenmesine bol zaman ayırırken, Fransızca, Latince ve Yunanca üniversite eğitim görmek için çalışmaya başladı.

1939'da, savaş başladığında, askerlik hizmetinden muaf tutulan Barthes, Biarritz ve Paris'te liselerde çalıştıysa da 1941'de tüberküloz yeniden ortaya çıkarak tüm bunlara son verdi. Beş yılını –kabaca Alman istilası kadar bir süreyi– Alpler'de bir sanatoryumda geçirdi; burada çok düzenli bir yaşam sürdü ve bol bol okudu. Sanatoryumdan çıktığında, kendi ifadesiyle, artık bir Sartre ve Marx hayranıydı. Paris'te geçirdiği nekahet döneminin ardından yurtdışında Fransız öğretmenliği işini buldu; önce Romanya'da, ardından da meslektaşı A. J. Greimas yoluyla modern dilbilimle tanıştığı Mısır'da çalıştı.

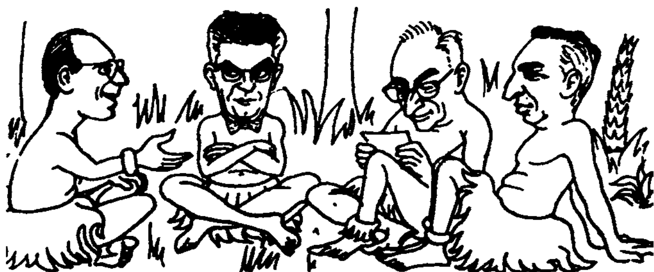
Fransa'ya döndüğünde devletin yurtdışında öğretmenlikle ilgilenen kültürel hizmet bölümünde iki yıl çalıştıysa da 1952'de sözlükbilim konusunda –19. yüzyılın başlarında toplumsal tartışmaların sözcük dağarcığı hakkında– bir tez üzerinde çalışmak için burs kazandı. Tez konusunda çok az gelişme kaydettiyse de, yazınsal eleştiri üzerine *Le Degré zéro de l'écriture* (1953) ve *Michelet por lui-méme* (1954) başlıklı iki eser yayımladı. Bursu yitirince, bir yıl bir yayımcı

için çalıştı ve bu süre içinde sayısız deneme yazdı; bunlar arasında daha sonra *Mythologies* (1957) olarak basılacak eseri oluşturacak olan, çağdaş kültüre ilişkin kısa incelemeler de yer alır. 1955'te, dostları bu kez modanın toplumbilimsel incelemesi konulu bir diğer çalışma için burs almasını sağladılar; bu çalışma sonunda *Système de la mode* (1967) adlı eserin yayımlanması mümkün oldu. 1960'ta, bursun sona ermesiyle, üniversite dizgesinin sınırlarında yer alan bir kurum olan École pratique des hautes études'de iş buldu ve 1962'de sıradan bir öğretmen olarak işe başladı. Bu sırada da *Essais critiques* (1964) adı altında derlenecek olan, *nouveau roman* ve diğer yazınsal konularda denemeler yayımladı; *Élements de sémiologie* (1964) ile iyice vurgulanan bir göstergeler bilimi amacını izledi. Bu arada çok tartışmalı bir eser olan *Sur Racine*'i (1963) yazdı.

1965'e kadar Barthes Fransız yazını sahnesinde etkin ama marjinal bir figürdü; ama sonra Sorbonne'lu bir profesör olan Raymond Picard *Nouvelle critique ou nouvelle imposture?* (Yeni Eleştiri mi Yoksa Yeni Şarlatanlık mı?) adlı eseri yayımlayarak özellikle Barthes'a saldırdı ve yaptığı suçlamalar –bir de Fransız basını tarafından ele alınıp yeniden işlendiğinde– bir anda Barthes'ı yazın çalışmalarında radikal, mantıksız ve saygısız olan her şeyin temsilcisi konumuna soktu. Her ne kadar Picard her şeyin ötesinde Barthes'ın Racine tartışmasındaki psikanalitik formülasyonlara karşı çıkmış olsa da, kavga çabucak Eskiler ile Modernler tartışması haline geldi ve bu da Barthes'a uluslararası alanda kötü bir şöhret kazandırdı. *Critique et vérité* (1966) Picard'a yanıt vermekte ve Barthes'ın gelecekte sözbilim ve anlatı konulu denemeleriyle devam ettireceği yapısalcı bir "yazın bilimi"ni savun-

maktaydı. Bunu izleyen yıllarda yapısalcı girişimi ele alan iki kitap daha yayımladı: çapraşık dizgelerin kurucusu olarak hiç de beklenmeyecek bir düşünürler üçlüsünü konu alan *Sade/Fourier/Loyola* (1971) ve Barthes'ın en kapsamlı yazınsal çözümlemesi olan *S/Z* (1970). Bu arada Japonya'ya yaptığı bir gezi, Barthes'ın yazarken diğer bütün kitaplarından daha fazla haz aldığını ileri sürdüğü *L'Émpire des signes* (1970) ile sonuçlandı.

1960'ların sonlarında, Barthes, Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault ve Jacques Lacan'la birlikte Parisli bir ünlü olarak yerini sağlamlaştırmıştı. Popüler bir kişi olarak önceleri seyahat ve konferans önerilerini kabul etti, tuhaf yerlerin ve yabancı dillerin anlaşılmazlığının tadını çıkardı; ama yeni insanlarla konuşma zorunluluğu onu eğlendirmedi. Asla Foucault gibi kendini göstermeye istekli biri ya da Lacan gibi hizmet edilmekten hoşlanan biri olmayan Barthes çabucak konferans turlarından bıktı ve yaşamının büyük bölümünü Paris çevresinde kalarak, École pratique des hautes études'de derslerini verip dostlarıyla görüşerek geçirdi.



2. Yapısalcı modası: Foucault, Lacan, Lévi-Strauss ve Barthes.

Bir yapısalcı olarak edindiği ünün doruğundayken, Barthes, ününü büyük ölçüde değiştiren iki kitap yayımladı: okuma ve hazza ilişkin kuramlarıyla Barthes'ın düşüncelerinin etik yapısını netleştiren *Le Plaisir du texte* (1973) ve sıradan deneyimin cömertçe kuramsallaştırılması olan ve kendi kendisini küçük düşüren tonuyla Barthes'a yazar olarak yeni bir konum edindiren *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975). 1976'da Collège de France'ta profesörlük makamına atandı ve 1977'de Barthes'ın çalışmaları üzerine Cérisy'de bir haftalık bir konferans yapıldı. Fakat Barthes profesörce davranmayı reddedip hemen âşıkların duygu dolu dilini alıp inceleyen *Fragments d'un discours amoreux* (1977) adlı kitabını yayımladı. Yazınsal ve kuramsal avangard açısından bundan daha yabancı bir şey olamazdı; ama bu gelenekselden uzak eser popülerlik kazandı ve Barthes'ı akademik bir figür olmanın ötesine taşıdı.

Bir yazar olarak edindiği konumun onaylanması onu hiç de memnun etmeyen bir biçimde gerçekleşti: alay yüklü *Le Roland-Barthes sans peine*[3] adlı kitap (*French Without Tears*'da[4] olduğu gibi) 18 kolay derste Fransızca'yla bazı benzerlikler taşıyan Roland Barthes dilini öğretebileceğini ileri sürmekteydi. Barthes artık alaya alınmaya değer bir biçemciydi. Mülakat yapanlar ona sık sık bir roman yazıp yazmayacağını sormaktaydılar ve genellikle hayır yanıtını verse de Collège de France'ta verdiği derslerin bazılarını "Preparation for the Novel" konusuna ayırarak yazarların neyi üretmeye çalıştıklarına ilişkin imgelerini ve farklı ilerleme yollarını tartıştı.

3) Sorunsuzca Roland-Barthes Dili. (ç.n.)

4) Sir Terence Mervyn Rattigan'ın 1936'da yazdığı tiyatro eseri. (ç.n.)

Psikanalizin hüküm süren moda konumuna geldiği Paris'te Barthes sanki bir anda geleneksel yazınsal değerlerin baş savunucusu ve günlük yaşamın psikanalizci olmayan başkuramcısı haline gelmişti. Bir bakıma, Barthes'ın 1977'deki ölümüyle büyük bir şok yaşadığı annesine bir övgü niteliği taşıyan *La Chambre claire* (1980) fotoğrafçılık konulu bir kitaptı. Gelecek sefere ne yapacağı, yeteneğinin onu nerelere sürükleyeceği sorusu ilgi çekici bir gizem halini almıştı.

Ardından, Şubat 1980'de, sosyalist siyasetçiler ve entelektüellerle yediği bir öğle yemeğinin ardından, Collège de France'ın önünde karşıdan karşıya geçerken Barthes bir kuru temizleme dükkânının kamyonunun altında kaldı. Ziyaretçileri kabul edebilecek kadar iyileşme göstermesine karşın, dört hafta sonra öldü. Ölümü onun kariyerini daha da gizemli hale getirmektedir. Onunki, büyük bir projenin tam ortasında bir akademisyenin trajik ölümü sayılmazdı, ama Barthes'ın en iyi çalışmasının henüz tamamlanmadığını söylemek de yanlış olmaz. Kimbilir hangi konuyageçiş yapacaktı ya da başka hangi uygulamalarda bulunacaktı?

Kendisinin de anlattığı gibi, Barthes'ın yaşamında üç unsurun ayrı bir yeri vardır. Birincisi, zor koşullarda yaşayan bir orta sınıf ailesinden asla eksik olmayan yoksulluk. Barthes Barthes'tan söz ederken, "Onu şekillendiren sorun kuşkusuz paraydı, cinsiyet değil," demektedir (*Barthes par Barthes*). Sefaletten değil, parasal mahcubiyetten (*gêne*) –okul kitaplarını ve ayakkabı satın almak için olmadık şeylerden tasarruf etmekten– söz eder ve bunu daha sonraları mahcubiyetin tam karşıtı olan *rahatlık* için beslediği sevgiyle ilişkilendirir (Barthes'a göre haz, lüksten ziyade rahatlık demektir).



3. Sanatoryumda kıyafet balosu. Académie française üyesi Barrès[5] kostümü giyen Barthes en sağda.

İkincisi, yaşamında akademik bir kariyer sürdürmesini iki kez engellemiş olan ve daha da önemlisi onu özel bir yaşam biçimine zorlayan tüberküloz vardır. Barthes, bedeninin, Thomas Mann'ın tüberküloz tedavisinin aslında bir yaşam biçimi olduğu *Büyülü Dağ*'ındaki[6] dünyaya ait olduğunu söyler. Barthes sürekli bedenini gözlemlemeye dayanan düzenli bir yaşam sürdürmeye alışkındı; bu yaşam çok konuşmaya ve pek az eyleme, süreklilik taşıyan yakınlaşmaların olanaklı kıldığı dostluklara adanmıştı.

5) Maurice Barrès (1862-1923), Fransız romancı ve siyasetçi. (ç.n.)

6) *Der Zauberberg* (1924) Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen önce, dağda yer alan bir sanatoryumdaki bir grup hastanın yaşamını betimler. (ç.n.)

Üçüncüsü, örtmeceli bir yoldan da olsa, Barthes "mesleğinde istikrarsızlık" döneminden söz eder: 1946 ile 1962 arasında kısa vadeli planlara göre yaşadı, hiçbir belirli yönü ya da kesin bir işi yoktu. Daha sonraları, ün ona açık kamusal ve mesleki roller sunduğunda, sanılanın aksine, bu ünü kötüye kullanmadı. Barthes erk için değil, tat için duyduğu arzudan söz eder ve aslında kullanabileceği erki aramaktan uzak durur gibi görünür – her ne kadar, alçakgönüllülüğünün de kendisine özgü bir erki varsa da.

Barthes'ın yaşamının bu yönleri yazılarıyla ilişkilendirilebilir, deneyiminin bu yönlerinden edindiği konumlar irdelenebilir. Barthes'ın kendisi de bunu yapmaya kalkışır, ama bu tür çabalar genellikle ikna edici olmaktan uzaktır: her bir varsayımsal neden –yoksulluk, tüberküloz, tutarsızlık– sayısız olası etkiye sahiptir; Barthes'ın her bir yazısı üzerindeki temel etkiyi o yazının katılımda bulunduğu proje sağlamaktadır. Hayranlık duyulacak düzeyde yaratıcı olan Barthes, her şeyin ötesinde olup bitenin, neyin yakalanıp geliştirilebileceğinin, yaratıcı bir biçimde yeni bir projenin temel kavramı olarak düzenlenebileceğinin kokusunu çok iyi alır. Neyin şaşırtıp aynı zamanda da ayartıcı olacağını, hangi şaşırtıcı paradoks ya da karşıtlığın gerçekleşebileceğini çok iyi sezer; bu nedenle de içinde ya da karşısında yazdığı bağlam çok önemlidir. Barthes'ın ustalığı zamanımızın anlaşılabilirlikleriyle deneysel çalışmalar yapmaya uygun, özel bir tür ustalıktır.

II. Bölüm

YAZIN TARİHÇİSİ

Tarih birkaç nedenden ötürü Barthes'ın ilgisini her zaman çekti. Birincisi, Tarih Doğa'nın karşıtı olarak işlev görür. Kültürler aslında tarihsel olan, tarihsel güçlerin ve çıkarların sonucu olan düzenleme ve uygulamaları insanın koşulunun doğal nitelikleri olarak kabul ettirmeye çalışırlar. Barthes'a göre, "Tarih asıl inkâr edildiğinde en belirgin biçimde işler hale gelir" (*Le Degré zéro de l'écriture*). Çeşitli uygulamaların ne zaman ve nasıl hayata geçtiklerini göstererek tarihsel araştırma bir kültürün ideolojisini çözümlemeye, onun ideoloji olma savlarını ortaya sermeye çabalar.

İkincisi, Barthes tarihi diğer dönemleri tuhaflığından ve bize bugün konusunda öğretebileceklerinden ötürü değerli sayar. *Essais critiques*'te, 17. yüzyıl ahlakbilimcisi La Bruyère'den söz ederken, "onun dünyasını bizimkinden ayıran her şeyin, bize bizler hakkında bir şeyler öğreten mesafenin altını çizmeliyiz; burada yapmamız gereken şu: La Bruyère'de bizi pek az ilgilendiren ya da hiç ilgilendirmeyen her şeyi inceleyelim: belki o zaman, sonunda, onun eseri-

nin modern anlamını kavrayabiliriz" önerisinde bulunur. Tarih ötekilik niteliğinden ötürü ilginç ve değerlidir.

Üçüncüsü, tarih bugünü anlaşılabilir yapan bir öykü sağlayabildiği için yararlıdır. Barthes'ın ilk eleştiri eseri olan *Le Degré zéro de l'écriture*'de araştırdığı da budur. Barthes çağdaş yazının konumunu belirleyecek ve kişinin çağdaş yazını değerlendirmesine yardımcı olacak bir yazı tarihinin (yazın fikri ve kurumunun tarihinin) anahatlarını belirler. O günlerin en büyük yazınsal alan entelektüelleri sayılan Jean-Paul Sartre 1948'de *Edebiyat Nedir* başlıklı bir kitap yayımlamıştı; kitapta, bu soru kısaltılmış bir tarihsel çerçevede yanıtlandıktan sonra, vaatlerini gerçekleştirebilmek için çağdaş yazının estetik anlayış ve dilsel oyunlardan toplumsal ve siyasal konulara geçiş yapmasının gerektiği ele alınmaktaydı. Buna ilginç bir biçimde, Sartre adına hiç değinmeden verdiği yanıtta, Barthes, çağdaş yazının farklı bir biçimde değerlendirilmesine yol açacak alternatif bir öykü oluşturur.

Sartre'ın canlı ve düşündürücü anlatımına göre, 18. yüzyılın sonlarında Fransız yazarlar kendileri uygun ve etkili bir rol bulabilen son yazarlardı; bu yazarlar erk sahibi okuyucuları için aynı zamanda kendi sınıflarının da tasarımını oluşturan ilerlemeci bir dünya tasarımını vurgulamaktaydılar. Ama, 1848 sonrasında, kentsoyluluk kendi yeni başat rolünü korumak ve haklı çıkarmak için bir ideoloji geliştirince, yazarlar –en yalın anlatımıyla– ya kentsoylu ideolojiye boyun eğmek ya da bu ideolojiyi reddedip kendilerini siyasal açıdan etkisiz dışlanmış kişiler konumuna sokmak zorundaydı. Bu noktadan itibaren, en "gelişmiş" yazın, uygun bir okuyucusu olmayan marjinal bir etkinlik halini aldı. Flaubert ile Mallarmé özel, "teslim olmamış" bir yazını yeğ-

lediler ve 20. yüzyıl gerçeküstücüleri de Sartre'ın dünyayla ciddi bir temastan kaçınan yararsız ve kuramsal bir çaba olarak nitelendirdiği şeyi seçtiler.

Sartre'ın savına göre, onun neslinin yazarları, İkinci Dünya Savaşı ve Direniş'ten edindikleri tarihsel deneyimlerle sorumluluğun önemini takdir edebilirler ve yazını "gerçekte olduğu şey, yani taraf tutma" konumuna getirebilirlerdi. "Bizim yazarlar olarak görevimiz dünyayı betimlemek ve ona tanıklık etmektir." Sartre'a göre, şiir dille oynayabilir ve deneysel çalışmalar yapabilir, ama düzyazı dili *kullanır*: adlandırmak için, betimlemek için, ortaya koymak için.

> Bir yazarın görevi doğruya doğru demektir [*appeler un chat un chat*]. Eğer sözcükler hastalıklı olursa, onları iyileştirmek bize düşer. Bunun yerine, birçok yazar bu hastalıklı durumdan geçinir. Birçok durumda modern yazın sözcüklerin kanseri durumunda (...) Özellikle, bence, şiirsel düzyazı denen ve sözcükleri bu sözcüklerin çevresinde yankılanan tuhaf akustik uğruna kullanan, açık anlamla karşıtlık içeren belirsiz anlamlardan oluşmuş yazınsal uygulamadan daha acınacak durumda olamaz.[1]

Yazarlar şeylere kendi adlarıyla, etkili ve saydam bir dille hitap etmelidir.

Sartre'ın düzyazının belirsizlikten uzak, saydam diliyle şiirin bulanık, anlamlar yüklü dili arasında getirdiği ayrım, Flaubert'den bu yana avangard yazının niteliğini oluşturan

1) Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* Gallimard, (1948), s. 334, 345, 341; *What is Literature?* (Methuen, 1970), s. 206, 212-13, 210.

dil çalışmalarının şiir dünyasıyla sınırlı kaldığını ve yazının Flaubert'den Mallarmé'ye kadar olan öyküsünün bir hatalar ve gerileme öyküsü olduğunu anlatır. Barthes, Sartre'ın yazının tarih ve toplumla canlı bir ilişkisi olması gerektiği düşüncesine ve 18. yüzyıl yazarlarının hayranlık duyulacak bir konuma sahip oldukları görüşüne katılır (bkz. *Essais critiques* içinde Voltaire'i konu alan "The Last Happy Writer"[2] başlıklı denemesi). Aynı zamanda, Fransa için geçerli olan, 1848'in tarihsel dönüm noktasını oluşturduğu görüşünü de paylaşır (Barthes, Flaubert'den beri yazın dil konusunda bir meditasyondan ve dille karşılaşmadan ibaret kaldı demektedir). Reddettiği ise ne yaptığını bilen ve modernlik yanlısı yazını utanılacak, ahlak değerlerinden yoksun bir sapkınlık ya da "sözcüklerin kanseri" konumuna getirecek bir dil ve yazın tanımıdır.[3]

Barthes bu nedenle Sartre'ın siyasal yönden etkili olan dilin dolaysız, saydam ve düzanlamlı olduğu kavramına cesurca karşı çıkar.

> Hébert [Fransız Devrimi'nde bir haber bültenini yayına hazırlayan bir eylemci] *Le Père Duchêne*'in hiçbir sayısına *düzüşme* ve *oğlancı* lafları olmadan başlamadı. Bu müstehcen şeylerin bir anlamı yoktu ama bir önemi vardı. Nasıl mı? Koskoca bir devrimsel durumu simgelemekteydiler. Burada, önümüzde, işlevi artık yalnızca iletişim kurmak ya da ifade etmekle sınırlı

2) Son Mutlu Yazar.

3) *Essais critique*'te, Barthes, Sartre'ın şair ile düzyazı yazarı arasındaki ayrımının yerine *écrivain* ile *écrivant* arasındaki ayrımı getirir. *Écrivain* dilin incelenmesiyle ilgilenirken *écrivant* dili mesajını yazmak için kullanır. Barthes'a göre, ilginç yazarların tümü *écrivain*'dır.

kalmayıp hem tarihten hem de üstlendiğimiz konumdan oluşan dil ötesi bir şeylerin ortaya konulmasını da içeren bir yazma biçimi var.

Le Degré zéro

Bütün yazılar, Hébert'in müstehcen sözleri gibi, toplumsal bir biçimi, toplumla ilişkiyi gösteren göstergeler içerir. Sırf bir kâğıdın üzerinde yer almak yoluyla bile bir şiir, "Ben bir şiirim; beni diğer dil ürünlerini okuduğun gibi okuma," demektedir. Yazının "Ben yazınım" diyebilmek için çeşitli yolları vardır ve Barthes'ın kitabı da bu "yazın göstergeleri"nin kısa bir tarihidir. Hiçbir düzyazı, Sartre'ın arzularının aksine, saydam değildir. Romanların en yalın dili bile –örneğin Hemingway'de ya da Camus'de– dolaylı yollardan yazın ve dünyayla olan ilişkiyi gösterir. Yalnızca en gerekli unsurlara sahip olan bir dil ne doğal, ne tarafsız, ne de saydamdır; bu dil yazın kurumuyla bilinçli bir uğraştır. Yazınsal olan her şeyi açıkça reddetmesi yeni bir yazınsal yazma biçimi –Barthes'ın terimiyle, ayırt edilebilir bir *écriture*– haline gelecektir. Bir yazarın *dili* kendisine kalıt kalan bir şeydir ve *biçemi* de sözel alışkanlıklarının ve saplantılarının kişisel, belki de bilinçaltı ağıdır; ama *yazma biçimi* ya da *écriture* tarihsel açıdan mevcut olasılıklar içinden kendisinin seçtiği bir şeydir. Yazma biçimi "yazını algılamanın bir yolu", "yazınsal biçimin toplumsal bir kullanımı"dır.

Barthes, 17. yüzyıldan 19. yüzyılın ortalarına kadar Fransız yazınında, temel özelliği dilin betimsel işlevine duyulan güven olan tek bir *écriture classique* kullanıldığını ileri sürer. Madame de Lafayette, Le Comde de Tende'ın karısının başka bir erkekten hamile kaldığını öğrendiğinde "bu tür durum-

larda düşünülmesi doğal olan her şeyi düşündüğünü" yazdığında sergilediği yazma işlevi anlaşıyı, Balzac'ın yaklaşık iki yüzyıl sonra Eugène de Rastignac'ın "talihsizliğin yoğurduğu delikanlılardan biri" olduğunu ya da Baron Hulot'nun "güzel bir kadın gördüğünde gözlerinin içi parlayan erkeklerden biri" olduğunu yazdığında sergilediğiyle aynıdır. Bu, *écriture classique* yazının değinmede bulunduğu bildik, düzenli, anlaşılabilir bir dünya varsayımına dayanır. Burada, yazı, evrenselliği ve anlaşılabilirliği dolaylı yoldan ifade etmesi açısından politik davranır.

Klasik yazı içinde büyük düşünce ve biçem farklılıkları vardır. Buna karşın, Barthes'a göre, Balzac ve Flaubert gibi birbirlerinin çağdaşı sayılabilecek kişilerin düşüncelerindeki farklılıklar küçük olabilse de, bu kişilerle '*écriture*'ler arasında temel ayrımlar görülür. Bu sava göre, 1848 sonrasında kentsoylu ideolojisinin *çıkar gözeten* niteliği belirginleşti. Daha önce yazarlar evrenselliğin var olduğunu varsayarken, şimdi yazının kendi yazı niteliği üzerinde düşünmesi gerekiyordu. Yazmak özbilinçli bir biçimde yazınla çekişmek demekti. Barthes bunu şöyle açıklar:

> Gelişme aşamaları –*grosso modo*– oldu: önce, ıstırap yüklü bir bilinç (Flaubert) aşamasına kadar saflaştırılan bir zanaatsal yazınsal fabrikasyon bilinçliliği; ardından, yazını ve yazın kuramını tek bir yazılı unsur biçiminde tanımlamaya yönelik kahramanca istek (Mallarmé); ardından, yazını sürekli erteleyerek, sürekli yazacağını ilan ederek ve bu ilanı da yazının içinde gerçekleştirerek, bir şekilde gereksiz yazınsal yineleme tehlikesinden kaçınma umudu (Proust); ardından, sözcüğün anlamlarını o sözcüğün gösterdiği kavramlardan herhangi birine

asla bağlı kalmaksızın bilerek, dizgeli biçimde ve sonsuz sayıda çoğalarak yazında var olan iyi niyetin sınanması (gerçeküstücülük); ve, bunların tersine, bu anlamları yazınsal dile ilişkin bir *Dasein*, yazmaya ilişkin bir tarafsızlık (ama bir masumiyet değil) elde etmeye çabalayacak düzeyde seyreltmek: bu noktada Robbe-Grillet'nin eserlerinden söz ediyorum.

Essais critiques

Bu 1959'dan kalma bir betimleme. Oysa, 1953'te yazdığı *Le Degré zéro*'da Barthes'ın kafasında Alain Robbe-Grillet değil, yansız, duygudan uzak yazma çabasını Barthes'ın "sıfır derece yazı" olarak nitelendirdiği Albert Camus vardı. Sartre, Camus'nün *écriture blanche*[4] yaklaşımını sorumluluktan kaçış olarak görmüştü; ama, Barthes'a göre, Flaubert'den beri gerçekleşen diğer tüm özbilinçli örnekler gibi, Camus'nün yazdıkları da tarihsel açıdan başka bir düzeyde sorumluluk içerir: "yazın"a ve onun anlam ve düzen varsayımlarına karşı mücadele eder. Ciddi yazın kendisini ve kültürün dünyayı düzenlemekte kullandığı töreleri sorgulamalıdır; ciddi yazının potansiyeli burada yatar. Ama "hiçbir yazı kalıcı biçimde devrimsel olamaz", çünkü dil ve yazına ait törelerin çiğnenişlerinin her biri sonuçta yeni bir yazın biçimi olarak yaşam bulabilir.

Barthes'ın ilk kitabı olan *Le Degré zéro* tuhaf bir eleştiri eseridir. Çok az yazınsal esere değinir ve neredeyse hiç örnek içermez – tek alıntılar komünist entelektüel Roger Garaudy'nin adı belirtilmeyen bir romanından yapılmıştır. Daha sonraları, *Sur Racine*'de yer alan yazın tarihi konulu

4) Bembeyaz yazı; boş yazı. (ç.n.)



4. *Le Degré zéro de l'écriture*'ün yayımlandığı sıralarda Barthes (1953).

bir denemede, Barthes, yazın tarihçilerini tarihsel bir yönteme sahip olmak ama araştırma hedeflerinin doğasını ihmal etmekle suçladı. Burada, karşımızda, sanki tam karşıt bir sorun var gibi: Barthes kendi hedefinin tarihsel niteliğini –yazma ya da yazınsal işlev– vurgular, ama tarihsel bir yöntemden yoksundur. *Écriture classique* düşüncesi tam olarak netleştirilmez ve okuyucuların örnekleri kendilerinin düşünmeleri gerekir. Barthes ne çözümler ne de sergiler. Hatta *yanıt* bile vermez (metinde Sartre'ın kitabından hiç söz edilmez).[5] Bunun yerine, sanki Sartre'ın yazın öyküsüyle deney yapıyor gibidir: farklı bir yazın tarihi kavramı ve Flaubert sonrası yazılara ilişkin değerlendirme üretecek biçimde bu yazın öyküsünü değiştirmektedir.

Yazın tarihine yapılan bu kısacık baskın üç şeyi gerçekleştirir: Birincisi, "yazınsal dilin siyasal ve tarihsel sorumluluğu"nu belirtir. Yazmanın siyasal önemi yalnızca siyasal bir içerik ya da bir yazarın apaçık siyasal sorumluluğu sorunu olmayıp aynı zamanda bir kültürün dünyayı yazınsal açıdan düzenleyişi karşısında eserin taşıdığı sorumluluğu da içerir. Barthes, ne yazık ki, kişinin deneysel yazmanın siyasal anlamlarını nasıl belirleyebileceğini ayrıntılı çözümlemelerle göstermez, ama yazın sanatının dili araştırmasının

5) 1971 tarihli bir mülakatta ("Réponses"), Barthes, kendisinin *Le Degré zéro*'da "Sartre'a özgü sorumluluğu Marksçılaştırma" çabası içinde olduğunu söyler. Ne yazık ki, bu noktada anılarına tam olarak güvenilemez, çünkü aynı mülakatta kendisinin 1953'te Maurice Blanchot'yu hiç işitmediğini ileri sürmektedir; oysa, Blanchot *Le Degré zéro*'da yetecek miktarda yer alır: Blanchot'nun Kafka üzerine söylediği bir sözden alıntı yapılır ve Mallarmé konulu çalışması da Barthes'ın kendi görüşlerinin kaynağı olarak belirtilir.

ve kalıt yoluyla edinilen kodları incelemesinin değerli bir ütopik ve sorgulayıcı dürtüyü serbest bıraktığını ileri sürer. En ikna edici biçimde gösterdiği şey de, siyasal parçalar bile dolaylılık yoluyla işlediğine göre, yazmanın siyasal önemini değerlendirmenin hiç de kolay bir konu olmadığıdır.

İkincisi, *Le Degré zéro* yazın hakkında düşünmeyi kolaylaştıran genel bir tarihsel anlatı oluşturur. Daha sonraları, Barthes, burada sunduğu, özbilinçlilik içermeyen ve betimsel nitelik taşıyan, 1848 sonrasında özbilinçli, sorunsal ve deneysel bir yazınla yer değiştiren yazına ilişkin öyküsünü daha da karmaşık hale getirecektir. *S/Z*'de *okunabilir* (*lisible*) ile *yazılabilir* (*scriptible*) arasındaki ayrımı getirir: okunabilir olan nasıl okunulacağını bildiğimiz ve bu nedenle de bir ölçüde saydamlık içerendir; yazılabilir olan özbilinçlidir ve okumaya direnir. Bu yeni tarihsel ayrım bugünün okuma uygulamalarına geçmişin olaylarına olduğundan daha fazla bağlıdır, ama kökeni Barthes'ın ilk başta bugünü anlaşılır kılabilmek için kullandığı klasik ile modern *écriture*'ler arasındaki ayrımda yatar.

Son olarak, dilin göstergeleri –yazmanın yazınsal bir biçimi yananlamlandırma yolu– üzerinde odaklanarak, Barthes, hem bizim hem de kendisinin dikkatini dağınık ama güçlü bir ikinci anlam düzeyine çeker; bu düzeyi kendisi sayısız kılıkta incelemeyi sürdürecektir. Bu ikinci türden anlamlamaya "mit" adını verir ve Barthes'ın ilk kez yararlı oluşu da mitoloji uzmanı kimliğiyle gerçekleşir.

III. Bölüm

MİTOLOJİ UZMANI

1954 ile 1956 arasında, Barthes, *Les Lettres nouvelles* için "Mythology of the Month"[1] adı altında kısa, aylık, konulu denemeler yazdı. "Çağdaş yaşama yönelik ifadelerin her bir köşesinde Doğa ve Tarihin birbirine karıştırıldığını görmekten usanmıştım," demekteydi ve kitle kültürünün yönlerini tartışırken de doğal olarak kabul edilen toplumsal basmakalıp örnekleri çözümlemeye, "hiç kuşku yok ki" türünden şeylerin ideolojik anlamlarını gözler önüne serıneye çalıştı. Bütün bu denemeleri "Myth Today"[2] başlıklı uzun bir sonlandırıcı denemeyle bir araya getiren *Mythologies*, Barthes'ın en eğlendirici ve en çok okunan kitabıdır, ama büyük bir zorluğu da içerir: Barthes "mit" ile neyi kasteder?

Birçok durumda, doğal görünenlerin ideolojik anlamlarını açıklarken, "mit" ortaya serilmesi gereken bir aldatmaca anlamını taşır. Buna iyi bir örnek "The Family of Man"[3]

1) Ayın Mitolojisi. (ç.n.)
2) Günümüzde Mit. (ç.n.)
3) İnsan Ailesi. (ç.n.)

(Fransızca "*La Grande famille des hommes*") başlıklı fotoğraf sergisidir; Barthes'a göre, bu fotoğrafların "amacı dünyanın tüm ülkelerinde günlük yaşamda insan etkinliğinin evrenselliğini göstermek", "doğum, ölüm, iş, bilgi, oyun her zaman aynı davranış biçimini empoze eder" demek ve böylece tüm farklılıklarıyla insanlığı tek bir geniş aile biçiminde sunmaktı. Övdüğü insan farklılığını belirleyici nitelik ve fizyonomiye sahip aile çeşitlilikleri olarak sunmak yoluyla, bu mit, insanların doğdukları, çalıştıkları ve öldükleri tamamen farklı toplumsal ve ekonomik koşulları maskeler. İnsanların görünümlerinin, kurumlarının ve durumlarının yüzeysel farklılıkları altına ortak bir İnsan Doğası yerleştirerek, "buradaki her şey (…) tarihin belirleyici ağırlığını bastırmaya çalışır". Barthes'a göre, ilerlemeci düşünce "bu çok eski kişiliksizleştirmenin koşullarını tersine çevirmeyi ve sürekli olarak Doğa, onun "yasaları" ve onun "sınırları" için araştırmayı daima anıınsamalı ve böylece orada mevcut olan Tarihi ortaya çıkarıp sonuçta Doğanın kendisini tarihsel olarak konumlandırmalıdır".

Sergideki fotoğrafların her biri bir insan enstantanesini betimler; bu biçimde derlenen fotoğraflar bir ikinci anlam, Barthes'ın empoze etmeye çalıştığı türden mitsel bir anlam edinirler. Diğer nesneler ve uygulamalar da –hatta en yararlı olanları da– toplumsal kullanım sonucu edindikleri ikinci türden anlama bürünür ve aynı biçimde işlev görürler. Örneğin şarap Fransa'da yalnızca diğer birçok içecek arasında bir içecek olmayıp bir "Hollanda ineğinin sütüne ya da İngiliz kraliyet ailesinin törensel biçimde içtiği çaya denk düşecek biçimde, totem niteliğinde bir içecek" olmaktadır. O "kolektif bir etiğin temeli"dir. Fransızlar açısından

"şaraba inanmak zorlayıcı, kolektif bir eylemdir" ve şarap içmek de toplumsal bütünleşme ritüelidir. Mitsel anlamlar üretirken, kültürler kendi düzgülerinin doğal gerçekler gibi görünmesini sağlamaya çalışırlar.

> Fransa'nın tamamı bu kaynağı belirsiz ideolojiye kaymakta: basınımız, filmlerimiz, ucuz yazınımız, ritüellerimiz, adaletimiz, diplomasimiz, konuşmalarımız, havaya ilişkin yorumlarımız, cinayet davalarımız, dokunaklı düğünlerimiz, düşlediğimiz kültür, giydiğimiz giysiler, günlük yaşamdaki her şey, kentsoyluluğun insan ile dünya arasındaki ilişkilerden çıkardığı ve bizi de çıkarmaya zorladığı betimlemelere bağımlı (...) kentsoylu düzgüler sanki doğal bir düzenin kendi kendisini kanıtlamış yasalarıymış gibi algılanmakta.

Ama eğer "günlük yaşamdaki her şey" mitoloji uzmanının alanı haline gelirse, mitler –İnsanlığın Büyük Ailesi mitinde olduğu gibi– yalnızca açığa çıkarılması gerekecek aldanmalar değildir. Her ne kadar "şarabın kusursuzluğu" bir mitse de, tam olarak bir aldanma değildir. Barthes mitoloji uzmanının ikilemine dikkatleri çeker: "Şarap nesnel açıdan iyidir ve *aynı zamanda* şarabın iyi olması bir mittir." Mitoloji uzmanını ilgilendiren şarabın imgesidir, şarabın nitelikleri ya da etkileri değil; toplumsal törelerce şaraba atfedilen ikinci türden anlamlardır esas olan. Mitin adlanma olduğuyla başlayan Barthes, kısa zaman sonra mitin bir iletişim biçimi, bir "dil", bir önceki kitabında ele alınan *écriture* gibi bir ikinci türden anlam dizgesi olduğunu söyleyecek noktaya gelir. Örneğin, Hébert'in müstehcen sözleri dilsel göstergeler olarak birinci türden bir anlama sahiptir,

ama devrimin göstergesi olarak taşıdıkları mitsel anlam çok daha önemlidir. *Mythologies* bir örnek daha sunar: bir öğrenci Latince dilbilgisi kitabını açıp Aisopos'un en büyük payı isteyen aslana ilişkin *quia ego nominor leo* (çünkü benim adım aslan) tümcesiyle karşılaştığında, birinci türden dilsel anlamın tümcenin yansıttığı ikinci türden anlam –"Ben yüklem uyumunu gösteren dilbilgisel bir örneğim" anlamı– kadar önemli olmadığını görür. Denebilir ki, kültürde her şey örneklemedir: bir somun Fransız ekmeği Fransızlığın göstergesidir.

Barthes'ın vurguladığı gibi, *Le Degré zéro* yalnızca bir yazın tarihi denemesi değil, aynı zamanda da bir "yazınsal dil mitolojisidir. "Ben orada yazmayı yazınsal mitin göstereni olarak, yani, bir dönemin yazın kavramından yeni bir anlam kazanan bir anlamla zaten yüklü olan bir biçim olarak tanımladım." (*Mythologies*) Dilsel içeriği ne olursa olsun, yazma yazınsal biçim yönünde ve bu nedenle de anlam ve düzen yönünde bir tutumu gösterir; bir yazın miti geliştirir ve bu mit yoluyla da dünyada bir rol edinir. Daha az yüceltilmiş bazı etkinliklerin ideolojik anlamlarını araştırmak yoluyla, *Mythologies* yazınsal mitlerin nasıl toplumsal anlama sahip olabilecekleri konusunda fikir yürütmeye yardımcı olur.

Barthes'ın bu denemelerdeki hedefleri çeşitlidir. Bazen dikkatini mitsel anlamlamalarını reklam kampanyalarından alan ürünlere çevirir. En son model Citroën hakkında, 1950'lerde piyasaya çıkan plastik hakkında ya da başrolünde sabun tozlarının ve temizlik sıvılarının bulunduğu tuhaf dramatik senaryolar hakkında yazar: arındırıcı sıvılar kiri ve mikropları "öldürürken" sabun tozları kiri yerinden kazıyan,

nesneyi kalıcı ve zor görülür bir düşmandan kurtaran, derinlere sızan ajanlardır. "Omo'nun derinliğine temizlediğini söylemek keten kumaşın hiç kimsenin daha önce düşünmediği bir biçimde derinliğe sahip olduğunu varsaymaktır." Barthes *Guide bleu*'de yüceltilen dünya düşüncesini, medyanın krallık dizgesini ele alışını, uçan daireleri, Einstein'ın beynini ve diğer mitsel nesneleri tartışır. Sıradan kabul edilen anlamları yazarak, bu anlamları alaycı bir biçimde büyüterek ya da önemleri konusunda fikir yürüterek, ardından az ve öz bir vurucu sözle konuyu bağlar ve bağlantılı bir siyasal ya da ekonomik çıkarı dile getirerek bizi mitten çekip çıkarır.

Barthes'ın ikinci türden kültürel anlama ilişkin en etkileyici çözümlemesi *Mythologies*'nin açılış denemesi olan "The World of Wrestling"te[4] yer alır. Kültürün davranışa anlam kazandırdığı kategorileri ve ayrımları ortaya çıkarmak için profesyonel güreş ve boks gibi, farklı mitsel anlamların üretilmesi için aslında farklı törelerin işliyor olması gerektiğini gösteren, fiziksel açıdan benzer etkinlikler karşılaştırılabilir. Bu iki sporun tek bir miti paylaştıkları ve aynı biçimde seyredildikleri bir kültürü hayal edebiliriz; ama bizim kültürümüzde, yoltörede açıklamayı gerektiren kesin bir ayrım bulunmakta. İnsan neden boks üzerine iddiaya girer ama profesyonel güreş üzerine girmez? Güreşçiler ıstırap içinde bağırıp kıvranabilirken bu boksörler açısından neden tuhaf görünür? Kurallar neden profesyonel güreşte sürekli çiğnenirken boksta çiğnenmez? Bu farklılıklar güreşi bir yarışmadan çok bir gösteri biçimine sokan karmaşık bir kültürel töreler dizisi yoluyla açıklanır.

4) Profesyonel Güreş Dünyası. (ç.n.)

Barthes'a göre, boks kusursuzluğun sergilenmesine dayanan Jansenist[5] bir spordur: asıl ilgi sonuca yöneliktir ve görünür ıstırap da yalnızca yaklaşan yenilginin göstergesi olarak yorumlanabilir. Öte yandan, profesyonel güreş her bir anı hem anlaşılabilir hem de izlenilebilir olması gereken bir sahnelemedir; güreşçilerin kendileri ahlaksal rollere büründürülmüş fiziksel karikatürlerdir ve sonuç da yalnızca bu nedenle, teatral öneminden ötürü değer taşır. Böylece, boksta kurallar yüzeyseldir, ötesine geçilmemesi gereken sınırları çizer; profesyonel güreşte ise kurallar üretilebilecek anlam çeşitliliğini artıracak töreler olarak güreşin içindedir. Kurallar çiğnenmek için vardır ve bu nedenle de "kötü adam" şiddet dolu olarak karakterize edilebilir ve seyirciler de intikam duygusuyla yüklü bir hiddete kapılabilirler. Kurallar görülür bir biçimde çiğnenir (her ne kadar bazen hakemin sırtı dönükse de): seyircilerden gizlenen bir şiddet anlamsız olacaktır. Istırabın abartılması gerekir; aslında, Barthes'ın gösterdiği gibi, belirli anlaşılabilirlik ve adalet kavramları profesyonel güreşi bokstan ayıran ve profesyonel güreşi ağdalı ve temel açıdan tatmin edici bir gösteri sanatına dönüştüren temel unsurlardır.

Profesyonel güreş çeşitli nedenlerle Barthes'ın ilgisini çeker: kentsoylulara özgü olmayan popüler bir spordur; teatral açıdan anlamlandırıcı hareketlerden haz alarak sahneyi anlatıya yeğler; ve yüzsüzcesine yapaydır – hem acı, hiddet ve sıkıntı göstergeleri açısından, hem de sonucu açısından: maçların ayarlanmış olduğunu işitmek hiç kimseyi şaşırt-

5) Cornelis Jansen tarafından 1640'ta oluşturulan katı doktrin. Buna göre, kurtuluş ancak ve ancak kararlı olan bir avuç azınlığa açıktır. (ç.n.)

mayacaktır. Daha sonraları, *L'Empire des signes* adlı Doğu mitolojisinde, Barthes, Japonya'daki yaşamın yanıltıcılığına övgüler düzer – çok ayrıntılı görgü kurallarına, yüzeyi derinliğe yeğlemesine, en azından Batılıların gözünde uygulamalarını Doğa'ya dayandırma çabasını reddedişine. "Eğer dilin 'sağlığı' diye bir şey varsa, o da göstergenin temelini oluşturacak rasgeleliktir. Mitte mide bulandırıcı bir unsur, sahte bir Doğaya sığınmaktır." (*Mythologies*)

Mitin daima hazırda bir "tanığı" vardır: uygulayıcıları ikinci türden anlamın söz konusu olduğunu her zaman inkâr edebilir ve belirli türden giysileri anlam için değil, rahat ya da dayanıklı oldukları için giydiklerini ileri sürebilirler. Ama mitsel anlamlar bu tür inkârlara karşın iş başındadır. Daha siyasal bir örnekte, Barthes, *Paris-Match* dergisinin Fransız üniforması içinde, gözlerini ulusal bayrağa dikmiş halde selam veren genç, zenci bir asker resmini gösterir. Bu birinci türden bir anlamlamadır: renkler ve göstergeler Fransız üniforması giymiş zenci bir asker olarak yorumlanır. Barthes şöyle yazar: "Ama, naif olsun ya da olmasın, ben bunun benim için ne anlam taşıdığını çok iyi biliyorum: Fransa büyük bir imparatorluktur, onun bütün evlatları, hiçbir renk ayrımı olmadan, Fransa bayrağına sadık bir biçimde hizmet ederler ve de sözde sömürgeciliği küçük görenlere, bu genç zencinin kendisini ezdiği söylenen kimselere hizmet ederken gösterdiği isteklilikten daha iyi bir yanıtı hiçbir şey veremez." Fransız ordusunda zenci askerlerin bulunması gerçeği belirgin bir doğallık ya da masumluk görünümü verir; savunucuları bunun yalnızca bir zenci asker fotoğrafı olduğunu ve bunun ötesinde hiçbir şey olmadığını ileri sürebilirler – tıpkı kürk mantoları giyenlerin yalnızca kendileri-

ni sıcak tutmakla ilgilendiklerini söylemeleri gibi. Bu ısrarcı tanığın kötü kaderi, Barthes'ın mitte en sevimsiz bulduğu şeylerden biridir.

Barthes'ın duyduğu hoşnutsuzluğu tuhaf bir gerçek yoğunlaştırır: mitoloji uzmanı söylenmeye gerek olmayan şeyi vurgulayıp mitsel anlamı dile getirirken kendisini saldırdığı şeyle suç ortağı konumuna getirir. Barthes modern otomobil için "büyük Gotik katedrallerin tam dengi: demek istediğim, bir dönemin bilinmeyen sanatçılarca tasarlanmış ve onları tamamen büyüsel birer nesne olarak gören bir nüfus tarafından kullanım açısından olmasa da imge açısından tüketilen en üstün yaratısı," dediğinde, dönemimize ilişkin bir eleştiri getirse de, mite de katkıda bulunmaktadır. 1971'de Barthes mitleri çözümleyip kınamanın yeterli olmayacağını vurguladı: göstergelerin daha sağlıklı bir kullanımını savunmak yerine, insan göstergenin kendisini yok etmeye çalışmalıdır (*Image*, *Music*, *Text*). Bu daha yararlı olsun ya da olmasın, *Mythologies* yayımlandığından beri çıkarabileceğimiz sonuç, daha anlamlı hale getirmenin miti yok etmeyip, tam aksine, mite daha fazla özgürlük verdiğidir. Bir zamanlar, insan politikacıları kendilerine özgü bir imge geliştirmeye çalışmakla suçlayıp utandırabilirdi; ama daha anlamlı hale getirmenin daha sık gerçekleşmesi sonucunda utanç duygusu azaldı ve bugün bir adayın yardımcıları ustalarının imgesini değiştirmeye nasıl çabaladıklarını açıkça tartışmaktalar. Ya da, denemeler belirli nesneleri belirli bir yaşam biçiminin göstergeleri olarak tanımladığında, bu onların mitsel etkisini yok etmez ve bunun yerine onları genellikle daha istenir hale getirir. Barthes bu kültürel mekanizmanın yazında nasıl işlediğini açıklar: en kararlı nitelik-

teki yazın karşıtı hareket yazını yok etmez ve bunun yerine yeni bir yazın akımı haline gelir. Aynı mekanizma yazınsal olmayan alanlarla da işler. Bir başkanın bir imaj yaratmak için olayları çarpıtma biçiminin ortaya konulması hem imajı hem de ikinci türden anlam olasılıklarını yok eder: bir başkanın eylemi ya da kararı bunun ardından bir siyasa göstergesi, hatta başkanın imajına bir katkı olarak görülmeyebileceği gibi, başkanın kendi imajıyla ilgilendiğinin bir göstergesi olarak görülebilir. Mit çok yönlü ve belki de inatçıdır.

Barthes'ın *Mythologies*'si bir büyübozum geleneğinin başlangıcını oluşturur; Barthes bu dönemin siyasal sonuçları olmasını umuyordu. 1953'te dile getirdiği gibi, mitleri çözümlemek "bir entelektüel için siyasal eyleme geçmenin tek yoludur".[6] Her ne kadar daha sonraları mitoloji uzmanının alaysılama ya da alaycılığı yerine göstergenin eksiksiz bir eleştirinin gelmesi gerektiğini düşünse de, aslında, 1970'lerdeki eserleri mitoloji uzmanının ikinci türden anlamlara duyduğu ilgiyi korumaktadır; günlük yaşama ilişkin mitler de siyasal konumunu belirleme olanakları için değil, yazı için birer kaynak haline gelir. Bir mülakatta belirttiği gibi: "Günlük yaşamda, gördüğüm ve işittim her şey için bir tür merak, neredeyse entelektüel bir bağlılık hissederim; bu bağlılık neredeyse romansı düzeydedir." (*Le Grain de la voix*)

Barthes'a göre, romansı, roman ve öykü ile karakterlerdir: akıllıca yapılan gözlemin parçacıkları, ikinci türden anlamların taşıyıcıları olarak dünyanın ayrıntıları. *Mythologies*'ye hayal veren, ayrıntılara odaklanmış romansı göz daha sonra-

6) Barthes, "Maîtres et esclaves", *Lettres nouvelles* (Mart 1953), s. 108.

ları aşk mitini –kültürel basmakalıplar olarak âşıkların söylemini– betimleyen *Fragments d'un discours amoureux*'nün yapılandırılmasında ve *Barthes par Barthes*'ta günlük yaşam üzerine düşünürken yeniden ortaya çıkar. Burada, örneğin, havanın bile ikinci türden, mitsel anlamla yüklü olduğunu belirtir: bakkaldaki kadınla hava hakkında konuşurken, Barthes, "üstelik ışık da çok güzel" yorumunda bulunur – ama kadın yanıt vermez ve Barthes da hiçbir şeyin havadan daha fazla kültürel olamayacağının farkına varır: "*Işığı görme*nin bir sınıf duyarlılığıyla ilişkili olduğunu anlıyorum; ya da, daha doğrusu, bakkaldaki kadın tarafından tadı kesinlikle çıkarılan 'pitoresk' ışıklar olduğuna göre, toplumsal açıdan belirlenmiş olan şey 'müphem' görüntü – dış hatları olmayan, nesnesi olmayan, *figürasyonu* olmayan görüntü, bir saydamın görüntüsüdür." Işığın nesnel açıdan güzel olduğu söylenebilir, ama ışığın güzelliği kültürel bir grubun töreleriyle iç içe geçmiş bir mittir. Mitoloji uzmanının keşfi şudur: dünyaya yönelik en "güzel" yorum bile kültürel kodlara dayanır. Pascal'ın dile getirdiği gibi, eğer gelenek –kültürler içinde doğal olarak kabul edilmesinin de gösterdiği gibi– ikinci bir doğaysa, o zaman belki de Doğa yalnızca ikinci bir gelenektir.

IV. Bölüm

ELEŞTİRMEN

Gelenekselden uzak birçok etkinliğine karşın, Barthes, eleştirmenin yazarın başarılarını yorumlama ve değerlendirmeye yönelik geleneksel görevine büyük zaman ayırdı. Birçok modern, deneysel yazının yanı sıra, Fransız klasiklerine birçok önsöz ve giriş yazdı, ama bir eleştirmen olarak en önemli çalışması iki kategoriye ayrılır: geçmişten bir yazarın –Michelet, Racine, Sade– tüm eserlerini çözümlediği kitaplar ve bir avangard yazarı –Brecht, Robbe-Grillet, Sollers– savunduğu ve yazının çağdaş misyonunun belirli bir kavramını büyük bir hevesle desteklediği denemeler.

Barthes büyük bir şaşırtma ustasıydı ve Michelet'yi konu alan ilk kitapları da bu yeteneği sergiler. *Le Degré zéro* özbilinçli, modernlik yanlısı yazınsal projeleri överken insan bu kitabın yazarının betimlediği yazın karşıtı yanını uygulamaya çabalayan çağdaşların Camus ya da Blanchot'nun çizgisine sapacağını hayal eder. Bunun yerine, Barthes, 19. yüzyılda üretken, popüler bir tarihçi, renkli bir yazar, içten bir vatansever, Fransız Devrimi'nin ve hayal yüklü tarih ciltleriyle

belgelediği pitoresk, gizemli Ortaçağ'ın hayranı olan Jules Michelet'yi seçti. Michelet'nin yazıları Barthes'ın hayranlık duyduğunu ileri sürdüğü özbilinçli sınırlamaların hiçbirini göstermez ama Michelet'nin –Proust ve Sade'la birlikte– Barthes'ın büyük aşklarından biri olduğu görülür. Barthes'ın ifadesine göre, Michelet'nin tüm eserlerini okumuş –altından zor kalkılacak bir iş– ve kendisini memnun eden ya da çarpıcı bir şeyleri yineleyen tüm tümceleri bir yere yazmıştır. "Bu kartları hazırlarken, sanki bir parça bir deste oyun kâğıdıyla eğlenen biri gibi, izleklerin hesabını tutmaktan kendimi alamadım." (*Réponses*)

Bunun sonucunda da *Michelet par lui-même* (1954) başlıklı, Barthes'ın *Le Degré zéro*'da *biçem* olarak adlandırdığı şeyle ilgili kitap çıktı: "Michelet'nin hayal yüklü dünyasında ortaya konulan saplantıların düzenlenmiş ağı." Barthes, Michelet'nin fikirlerini kendisinin "varoluşçu izleksellik" olarak adlandırdığı şey, yani Michelet'nin yazılarında görülen çeşitli madde ve nitelikleri yoğun biçimde araştırmak uğruna göz ardı eder: kan, sıcaklık, kuruluk, verimlilik, akışkanlık (Fransız Devrimi'nin ele alındığı ünlü bir bölümde Robespierre'in kuruluğu ve kısırlığı güruhun yaşam dolu sıcaklığıyla karşılaştırılır). "Michelet'yi varoluşcu tematikten arındırın, geriye yalnızca dikkat etmeye değmeyecek düzeyde bir küçük kentsoyluluk kalır," diye yazar.

Le Degré zéro yazınsal biçimin ideolojik anlamlarını vurgularken, *Michelet* bu tür sorulardan uzaklaşarak karşıt nitelikler ve özellikler dünyasını betimlemeye girişir. Böylece, Barthes, şiirsel ve şiirsel olmayan düşünce için maddesel özdeklerin önemini tartışmaya ilişkin bir modelin Gaston Bachelard'ın dört elementi oluşturan toprak, hava, ateş ve

yatakta...

Değişkenlik: akademik kökenli bu not hareketin çeşitli kıvrılma ve bükülmelerini izler.

...dışarıda...

...ya da bir masa başında

5. Notlar.

suyun "psikanaliz"inden doğduğu Fransız eleştirisinin çağdaş gelişmeleriyle yakın temasta olan bir eser üretti. Barthes, Bachelard'ı okumadığını ileri sürüyordu ve bu oldukça olası; ama Barthes'ın eseri yazınsal eserleri çözümlenmesi gereken ürünler olarak değil de bilinçliliğin –okuyucuların katılmaya davet edildikleri bir dünyaya ilişkin bilinçlilik ya da deneyimin– ifadeleri olarak ele alan, gitgide büyüyen görüngübilimsel eleştiriye bir katkı olarak görüldü. Georges Poulet'nin *Études sur le temps humain* (1950) ve *La Distance intérieure*'ü (1952) yakınlarda yayımlanmıştı; Jean Starobinski, Barthes'ın da yazdığı seri için *Montesquieu par lui-même* (1953) başlıklı kitabını yeni yayımlamıştı ve bir sonraki yıl "Cenova Ekolü"nün görüngübilimsel eleştirmenlerinden biri olan Albert Béguin bu koleksiyon içinde iki cilt daha yayımladı (Pascal ve Bernanos üstüne). Belki de, en önemlisi, Jean-Pierre Richard'ın aynı zamanda yayımlanan *Littérature et sensation* başlıklı eserinin Barthes'ın *Michelet*'sinin varsayımını oluşturan şeyi açıkça ele almasıydı: "her şey duyum ile başlar; ten, nesneler, ruhsal durumlar ben için temel bir uzam oluşturur" ve yazınsal biçimler, izlekler ve imgeler de işte burada, bu fiziksel duyum içinde doğar.

Michelet par lui-même görüngübilimsel eleştirinin yeni bir dalgası olarak görüldü, ama Barthes'ın daha sonraki eserlerinin ışığında iki şey çarpıcı nitelik taşır. Birincisi, Barthes'ın yöntemi Michelet'nin yazılarını bir seri izlenmeye değer parça haline getirmesini, yazma ilgisini süreklilik, gelişme ve yapıyla –bunların tümü de bir tarihçi olan Michelet açısından inkâr edilemez niteliklerdir– değil, okuyucuların tuhaf tümcelerden ve bunların imgelerinden alabilecekleri hazla ilişkilendirmesini sağlar. İkincisi, Barthes'ı bu metin-

ler çevresinde ve hakkında yazmaya yönlendiren bu metinsel haz bedenle ilişkilendirilir. Yazma ile uzam ve özdeğin maddesel deneyimleri arasında bir ilişki önerilir.

Daha sonraları, Barthes, maddesel duyum köken ya da temel görevini üstlenirmiş gibi, kendi yazıları ile bedensel deneyimleri arasındaki ilişkiye dayanacaktır.[1] Görüngübilimsel eleştiri görüngünün deneyimi ya da görünümüyle (bilince göründüğü biçimiyle dünya) açıkça ilgilense de, uygulamacılarını ortaya koydukları maddesel deneyimi doğal temele sahip bir şey olarak ele almaya yönlendirir gibidir. En yüksek oranla yoğrulmuş kültürel ürünler temel nitelikli, düşünce öncesi duyumlara kadar izlenir ve bu duyum doğal bir köken görevini üstlenir. Barthes'ın soruna en dolaysız eğilen ve en üretken eseri kültürü doğa olarak algılayan bu gizemlileştirmeyle savaşır ve stratejik açıdan yazmayı bedene oturtan daha sonraki eserlerini incelerken de bunun aynı türün gizemlileştirilmesi olup olmadığını sormamız gerekecek. Barthes'ın 1954'teki yazınsal ve siyasal sorumluluklarını taşımaktan belli ki uzak olan *Michelet par lui-même*'i yeniden ortaya çıkacak konumları ele alır.

Sur Racine hayal yüklü bir dünyaya yoğunlaşması açısından *Michelet*'yi andırır, ama *Sur Racine* ne *Michelet* gibi tümcelerden ve parçacıklardan çıkarılmış heyecan dolu bir ya-

1) Barthes yazma eylemi –"scription"– için duyduğu sevgiden söz eder: Yazma el ve dolayısıyla da bedendir: güdüleri, denetleme mekanizmaları, ritmleri, ölçümleri, ince hareketleri, karışıklıkları, kaytarmaları – kısacası, onun arzusu ve bilinçaltı tarafından dengelenen *ruh* değil, öznedir." (*Le Grain de la voix*) Ayrıca, daha önceki dönemlerin yazarlarında "yazan şey beden değil de ideoloji olduğu zaman" "bir avangard şansı" bulunduğunu söyler. Ayrıntılı tartışma için bkz. Bölüm 8.

zıdır, ne de özdek ile özellikler üzerine odaklanmış görüngübilimsel bir betimleme. Racine'in dili ve hayal gücüyle, karakterlerini çevreleyen trajik evrenle olduğundan daha az ilgilenen Barthes, "yumuşak bir psikanaliz dili"yle "Racine türü insanın insanbilimi" olarak adlandırdığı şeyi üstlenir. Bu trajik evrende ne tür bir yaratığın yaşadığını sorarak, oyunları üst üste dizer ve onları Racine'in trajedi dizgesinin değişik uygulamaları olarak ele alıp bu trajedinin durumlarını ve karakterlerini üreten temel ilişkileri tanımlar. Freud ve başkalarınca anlatıldığı biçimiyle ilkel güdü mitinde bulunan üç ilişkinin –yetke, rakiplik, sevgi– bileşimine özel önem verir: kendilerine egemen olan ve onların kendilerine eş almalarına engel olan babayı öldürmek için birleşmelerinin ardından, oğlanlar sonuçta kendi rakipliklerini denetlemek için toplumsal bir düzen (ve ensest tabusu) oluştururlar. "Bu öykü, bir kurgu olsa bile, Racine'in tiyatrosunun bütünüdür." Tüm oyunları tek bir trajedi oluşturmak için bir araya getirdiğinizde, "bu ilkel güdünün figürlerini ve eylemlerini keşfedersiniz. (...) Racine tiyatrosu tutarlılığını ancak bu antik fabl düzeyinde bulabilir. Yüzeyin altında, geçmişin kaya tabakası hâlâ orada, dokunulacak kadar yakındır" ve karakterler de niteliklerini güçlerin bu genel biçimlenişinden almaktalar.

Essais critiques'te, Barthes'ın savına göre, yazarın ürettiği şey "anlamın varsayımları, biçimler"dir, "ve bunları dolduran da dünyadır". Bu da eleştiriyi doldurma sanatı haline getirir; ya da, belki de, Barthes'ın yazarın halk deneyimcisi olduğu kavramından yola çıkarak, eleştirmenin dolgularla deneyler yaptığını, bir yazar ya da bir eser üzerinde mevcut dilleri ve bağlamları tek tek denediğini söyleyebiliriz. Barthes

Sur Racine'i böyle sunar: "Şimdi, Racine üzerinde, onun sessizliğinden yararlanarak, yüzyılımızın önerdiği tüm dilleri deneyelim." Racine "sessiz"dir çünkü o anlamın varsayımını sağlayan ama anlamı kesinleştirmeyen biçimler yaratmıştır. Oyunları "sonsuza kadar anlamlamaya açık boş bir alan"dır ve eğer ki Racine en büyük Fransız yazarıysa, "onun dehası ardı ardına sıralanacak ve onun kaderini belirleyen erdemlerin herhangi birinde değil, onun eleştirel dillerin herhangi birisinin alanında sonsuza kadar kalmasına izin veren, rakipsiz bir elde edilebilirlik sanatında yatmaktadır".

Büyük Fransız klasiklerini "boş bir alan" olarak adlandırmak çok ince ayarlanmış bir kabalıktır, tıpkı geleneksel anlamda saflığın, efendiliğin ve sorunlardan ustaca sıyrılmanın ustası sayılan bu yazar üzerinde psikanalizin dilini deneme kararı gibi. Sonuç kışkırtıcı, melez bir yorumdur; Barthes'ın ilgilendiği üç yaklaşım tedirgin edici bir biçimde bağdaştırılır: yaratıcı bir evrenin görüngüsel betimlemesi, bir dizgenin yapısal çözümlemesi, bireysel eserlerin yeni izleksel yorumlarını üretecek bir çağdaş "dil"in kullanımı. "Geçmişin kaya tabakası" anlatımı yapısal hale gelip de nitelikleri değil, farklılıkları ve ilişkileri araştırdığında, yaratıcı bir evren betimi görüngüsel niteliğinin büyük bölümünü yitirir; oyunları bir biçimsel kurallar dizgesinin ürünleri olarak ele almaya yönelik yapısalcı çaba da mit ve psikanalizin diline dayanarak her bir oyuna ait şaşırtıcı izleksel yorumlar üretme çabası tarafından püskürtülür. *Sur Racine*, her bir okuyucunun Racine hakkında belirli fikirler edinebildiği kışkırtıcı bir kitaptır ve geniş halk kitlelerine de yazın eleştirisi eserlerinin (ya da, en azından, kuramsal açıdan esinlenmiş eleştiri olarak da bilinen *la nouvelle critique* ürünle-

rinin) okuması zevkli eserler olabileceklerini gösterdi; ancak, Barthes ya da başkalarının geri döneceği bir model değildir bu.

Barthes'ın bir kez daha bir yazarın eserini bir dizge olarak ele aldığı *Sade/Fourier/Loyola*'da, *Sur Racine*'in iki yönü vurgulanır ve dönüştürülür. Bir yazarın eserinden bir "dilbilgisi" üretilebileceği, eserin temel unsurlarının ve bu unsurların bir araya getirilme kurallarının keşfedilebileceği biçimindeki dilbilimden alınma düşünce *Sur Racine*'in gerisindeki eksiltmeci güdünün oldukça önemsiz bir ifadesi olarak görülmüştü. *Sade/Fourier/Loyola*'da dilbilimsel benzerliğin kendisi eksiksiz biçimde görünür: bu üç yazar "simge yaratıcı"lar ya da özel "diller"in yaratıcıları olarak ele alınırlar. Sade'ın cinsel maceralara ilişkin ayrıntılı anlatıları, Fourier'nin ütopik bir toplum keşfi ve Loyola'nın ruhsal alıştırmalar için reçeteleri ayırt etmek, düzene koymak ve sınıflandırmak açısından aynı eğilimi sergilerler: dile getirdikleri alanda anlamlamayı –tıpkı diller gibi– üreten dizgeleri ayrıntılandırırlar.

Barthes, "Sade'da erotik bir dilbilgisi mevcuttur," diye yazar; "(bir Porno-dilbilgisi) – eroteme'leri ve birleşim kurallarıyla", çünkü Sade'ın erotizminin amacı "kesin kurallara göre ahlaksızlığın belirli eylemlerini birleştirmek ve böylece bu eylem grupları ve serilerinden artık konuşulmayan ama eylemle dile getirilen yeni bir 'dil', bir suç dili ya da zarif aşkın kodu kadar kapsamlı yeni bir aşk kodu oluşturmak"tır. Erotik kodun en küçük birimi *duruş*tur: "Olabilecek en küçük birleşim, çünkü yalnızca bir eylemle onun bedensel uygulama noktasını birleştirir." Cinsel duruşlara ek olarak, aile bağları, toplumsal konum ve fizyolojik değiş-

kenler gibi çeşitli "operatör"ler bulunmaktadır. Duruşlar "operasyon'lar" ya da karma erotik tablolar oluşturmak üzere birleştirilebilir ve operasyonlara zamansal bir gelişme kazandırıldığında da bunlar "bölümler" haline gelirler. "Bütün bu birimler," diyerek devam eder Barthes:

> Birleştirme ya da oluşturma kurallarına mazur kalır. Bu kurallar dilbilimcilerce kullanılan "ağaç yapılar"a benzeyen erotik dilin yapısının belirlenmesine kolaylıkla izin verirler. (...) Sade'ın dilbilgisinde iki temel kural vardır: bunlar, yazarın kendi "sözlüğü"nün birimlerini harekete geçirmekte kullandığı sıradan yordamlardır (duruşlar, figürler, bölümler). Bunlardan ilki eksiksizlik kuralıdır: bir "operasyon" içinde, olabilecek kadar çok sayıda duruş aynı anda gerçekleştirilmelidir. (...) İkinci kural karşılıklılıktır (...) tüm işlevler karşılıklı olabilir, herkesin sırasıyla eden ve kurban, kırbaçlayan ve kırbaçlanan, dışkı yiyen ve dışkı yediren vb. olabilmesi ve olması gerekir. Bu kural birincil niteliktedir; birincisi, Sade'ın erotizmini içinde yalnızca eylem grupları olan ve birey grupları yer almayan, dilbilgisini büyük ölçüde yalınlaştıran gerçek anlamda resmî bir dil haline getirdiği için ve ikincisi de bizleri Sade'ın toplumunu cinsel rollere göre bölmemizi engellediği için.

Dilbilimsel model için neredeyse eksiksiz bir eleştirel rol keşfetmesinin yanı sıra, *Sade/Fourier/Loyola*, *Sur Racine*'in ikinci bir yönünü de dönüştürür. *Sur Racine*'de Barthes'ın Racine ve karakterlerine cinsel ve psikanalitik dili uygulaması Racine'in dürüst davranışları aşılanmış Fransız halkını şok etme çabası olarak görülebilirdi; fakat *Sade/Fourier/Loyola*'da, Barthes, dilbilimin teknik terimlerinin Sade'ın şiddet dolu

cinsel görüşüyle çarpışmasında olduğu gibi, birbiriyle uyuşmayan diller birbiriyle temas ettirildiğinde üretilen etkilerle ilgilendiğini gösterir. Bu, kültürel anıtların alaya alınmasından öte, dilleri birleştirmenin etkilerinin araştırılmasıdır.[2]

Sade/Fourier/Loyola, tıpkı *Michelet* ve *Sur Racine* gibi, kişinin yaşadığı yüzyılın dillerini bir yazar üstünde denemenin, bu yazarın eserlerinin güncel sorunlar hakkında söyleyecek bir şeyleri olduğu göstermek yoluyla o eserlerin "uygun" olduklarını göstermek olmadığını sergiler. Bu, Racine'in aşk felsefesini ya da Michelet'nin siyasal görüşlerini vurgulayan izleksel bir girişim olurdu. Tam aksine, Barthes'ın çağdaş dilleri yazarlar üzerinde denemesi genellikle ele aldığı yazıların tuhaflığını vurgular – Michelet'nin takıntılarını, Racine'in klostrofobik evrenini, Sade, Fourier ve Loyola'nın sınıflandırıcı manyaklıklarını. Barthes'ın yazdığına göre, bu son üçünden hiçbiri "katlanılır türden değildir [*respirable*]: her biri haz, mutluluk ve iletişimi esnek bir düzene ya da, daha beteri, bir birleşmeler dizgesine bağımlı kılar". Barthes'ın bu yazarların eserleri hakkındaki yazısı, uygun izlekleri keşfetmek yerine, görev ve amacından "metni kurtarmak" –ve de dilini *çalmak*–, "kültür, bilgi ve yazına ait eski metni parçalarına ayırmak ve tıpkı çalıntı eşyaları gizlerken olduğu gibi niteliklerini tanımlanamaz formülasyonlar biçiminde yay-

2) Bkz. okuyucunun *jouissance*'a (radikal metin tarafından sunulan zevke) yan yana çalışan dillerin *birlikte yaşamaları* yoluyla razı olduğunu açıklayan *Le plaisir du texte*. Barthes kendisinin bu yan yana yaşamayı Sade'da zaten keşfettiğini yazar: "Dokunaklılıktan uzak kodlar (örneğin asiller ve önemsizler) temasa geçer, abartılı ve saçma söz yaratmalar oluşturulur; pornografik mesajlar tümcelere öylesine saf biçimde yerleştirilir ki dilbilgisel mesajlar olarak kullanılabilirler." Barthes'ın yorumu, kendi dilini de katarak, bu çatışma etkilerini vurgular.

mak" amacını taşır. Eleştiri açısından alışılmadık bir program olduğu kesin; tanıdık olmak yerine tuhaf olmakla ilgilenen ve parçalardan haz alan bir program. Barthes'ın tek tek eserlerin dış hatlarını ya da yapılarını betimlemekle ilgilenmemesi çarpıcıdır. Geçmişin yazarlarının dilini çalarak, tamamlanmış eserleri yorumlamak ve değerlendirmektense yazma uygulamalarını ve bu uygulamaların anlam ve düzen için taşıdıkları önemli aydınlatmaya çalışır.

Bu uygulama Barthes'ın bir eleştirmen olarak gerçekleştirdiği diğer temel etkinlikte, belirli avangard yazınsal uygulamaları savunmasında da görülür. İlk nedeni tiyatroya özgü bir *écriture*, 1950'lerde Brecht'te keşfettiği yazınsal biçimin toplumsal bir kullanımıdır. Barthes üniversitede Yunan oyunlarının sergilenmesi için bir grup oluşturmuştu ve savaş sonrasında da o günlerin tecimsel tiyatrosuna saldırıp toplumsal ve siyasal konuları ele alacak bir tiyatroyu savunan *Théâtre populaire* dergisinin oluşturulmasına yardım etti. Sartre siyasal tiyatroyu yaramakta başarılı olmuştu, ama Barthes dil ve biçime ilişkin yalınlaştırıcı bir görüşe bağlı olmayan bir siyasal tiyatro hayal etmek peşindeydi. 1954'te, Brecht Berliner Ensemble grubunu Paris'e getirdiğinde Barthes aradığı adamı bulmuş oldu. Barthes *Cesaret Ana*'nın sergilenişi ve Brecht'in tiyatro konusunda programa eklediği bir yazı karşısında "tam anlamıyla coştu" (*incendié*) (*Le Grain de la voix*). Barthes 1971'de şöyle yazıyordu: "Brecht benim için hâlâ çok önemli; moda olmadığı ve insanın doğal kabul ettiği avangardın bir parçası olmayı başaramadığı için daha da önemli. Onu benim açımdan örnek konumuna getiren şey ne onun Marksçı görüşleri ne de estetiği (her ne kadar bunların her ikisi de çok önemli olsa da), fakat

bu ikisinin birleşimi: yani, anlama ilişkin Marksçı çözümleme ve düşünceni birleşimi. Brecht *göstergenin etkileri* üzerine düşünmüş bir Marksçıydı: bu çok ender görülen bir şeydir." ("Réponses")

Brecht, Barthes'ın aramakta olduğu yeni dramatik uygulamayı ve geleneksel Batı tiyatrosunda neyin yanlış gitmekte olduğunu açıklamasına yardımcı olan kuramsal perspektifi sağladı. Brecht'ten söz etmediklerinde bile, Barthes'ın yıllar içindeki tiyatro konulu yazıları Brecht'in *Verfrendung* –yabancılaştırma– kavramını ve etkili bir tiyatronun ana karakterlerle empatik bir özdeşleşmeyi değil de bizlerin durumu yargılayıp kavramamıza olanak sağlayacak eleştirel bir mesafeyi gerektirdiği düşüncesini yansıtır. Barthes'ın görüşüne göre, *Cesaret Ana*'da "amaç, Cesaret Ana gibi savaşın felaket olduğuna inananlara savaşın bir felaket değil, bir insan olgusu olduğunu göstermektir (...) çünkü Cesaret Ana'nın kör olduğunu, göremediğini görürüz (...) Bu en belirgin ikna türünü oluşturan dramatik belirginliğin pençesinde, körleşen Cesaret Ana'nın sağaltılabilir kötülükten ibaret olan göremediği şeylerin kurbanı olduğunu anlarız" (*Essais critiques*).

Bir diğer örnek: Elia Kazan'ın *On the Waterfront* filminde seyircinin Marlon Brando'yla özdeşleşmesi bu filmin siyasal gücünü zayıflatır, çünkü her ne kadar yolsuzluk yapan sendika yenilgiye uğrar ve bu sendikaların patronları alaycı bir tavırla sunulursa da, sonuçta kendisini emekçilere ve dizgeye teslim eden Brando'ya katılırız. Barthes şöyle yazar:

> Karşımızda Brecht'in önerdiği daha anlamlı hale getirme yöntemini uygulayıp filmin ana karakteriyle özdeşleşmenin so-

nuçlarını inceleyebileceğimiz bir örnek durmakta (...) bu sahneyi nesnel biçimde gizemlileştirme üzerine bir bölüm haline getiren şey, sahnenin *katılımsal* doğasıdır. (...) Brecht yabancılaştırma yöntemini tam da bu türden mekanizmaların tehlikesine karşı önermiştir. Brecht olsa Brando'dan saf yönünü göstermesini, talihsizliklerini paylaşıyor olmamıza karşın bu talihsizliklerin nedenlerini ve çarelerini algılamanın çok daha önemli olduğunu anlamamızı sağlamasını isterdi.

Mythologies

Barthes, Brecht'ten üç önemli ders çıkarır. Birincisi, Brecht tiyatroyu (ve dolayısıyla yazını) duygulu değil, bilişsel kavramlar açısından değerlendirir ve böylece de anlamlama mekanizmalarını vurgular. Bütünleştirilmiş bir gösteri kavramına karşı çıkarak Barthes'a "ifade kodlarının birbirlerinden ayrılabileceğini, Batı tiyatrosu tarafından bir arada tutuldukları yapışkan organizma yapısından kurtarılabileceklerini" gösterir (*Image, Music, Text*). "Tiyatro sanatının sorumluluğu gerçekliği ifade etmektense gerçekliği anlamlandırmaktır" (*Essais critiques*). Dekorlar, kostümler, hareketler ve sahneleme "doğal açıdan ifadesel" olmaya çabalamamalıdır. Bir orduyu binlerce kişiden oluşan bir kadro yerine birkaç flamayla temsil etmek daha iyidir.

İkincisi, tiyatro göstergenin rasgeleliğini kullanmalı, onu gizlemeye çalışmak yerine aldatıcı yönüne dikkatleri çekmelidir. Bu, Barthes'ın Brecht'in yabancılaştırma prensibinden anladığı şeydir. Racine'i sergileyen oyuncuların bu oldukça biçimsel ve tertipli dili psikolojik durumların doğal ifadesi olarak göstermeye çalışmak yerine repliklerini nazım biçiminde söylemeleri gerekir. Brecht'in, oyuncu-

nun rolünü sanki o rolü yaşarmış ya da doğaçlama yaşarmış gibi değil de "sanki bir alıntı" gibi dile getirmesi yönündeki fikrine Barthes katılmaktadır. Tüm açıklığıyla yapaylık içeren bir dizi tiyatro türü uygulamaya hayranlık duyar; bunlar *Mythologies*'de betimlenen profesyonel güreş gösterilerinden *L'Empire des signes*'de ele alınan Japon Kabuki tiyatrosu ve Bunraku kukla tiyatrosuna kadar uzanır. Barthes'a göre, karaktere ve içsel psikolojik durumlara ağırlık veren bir tiyatroyu terk edip durumlara ve yüzeylere ağırlık veren bir tiyatroyu benimseyen herhangi bir dramaturjide daha anlamlı hale getirmeye yönelik siyasal potansiyel mevcuttur. Oyuncular, oyun yazarları ve prodüktörler Barthes'ın en sevdiği slogana kulak vermelidir: *Larvatus prodeo* (Maskemi işaret ederek ilerliyorum).

Üçüncüsü, "Brecht anlamı *doğruladı* ama *doldurmadı*" der (*Essais critiques*). Brecht'in yabancılaştırma teknikleri "bir eylem tiyatrosu yerine bilinçlilik tiyatrosu" oluşturmaya ya da, daha doğrusu, bir "bilinçsizlik bilinçliliği" tiyatrosu oluşturmaya, "sahnede hüküm süren bilinçsizliğin bilinçliliğini, yani Brecht'in tiyatrosunu" oluşturmaya, dinleyicinin sorunlar konusunda bilinçli hale gelmesini sağlamaya ama herhangi bir çözüm öneren propagandadan da uzak durmaya yönelikti. Bu, Brecht'in tiyatrosu açısından doğru olmasa da, Barthes'ın yazın için savunduğu, bize şeylerin ne anlam taşıdıklarını anlatmaya çalışmak yerine, anlamın üretilme biçimine dikkatleri çekmesi gereken programdır. Tiyatro konusunda yazarken, Barthes, bu görüşü bazı temel karşıtlıklarla desteklenen bir dille dile getirir: yüzey karşısında derinlik, dışsal karşısında içsel, hafiflik karşısında ağırlık, eleştirel mesafe karşısında empatik özdeşleşme, mas-

ke karşısında karakter, gösterge karşısında gerçeklik, süreksizlik karşısında süreklilik, boşluk ya da müphemlik karşısında anlamın doluluğu, yapaylık karşısında doğallık. Siyasal etkililiğin hafif bir dokunuşu olabilir mi? Görünüşe göre, bu, Brecht'in önerdiği olasılıktır.

Brecht sayesinde "coştuğu" dönemde, Barthes, yazar Alain Robbe-Grillet'nin ateşli bir savunucusu haline geldi; *Essais critiques* içindeki parçaların dördü bu yazara ayrıldı. Barthes'ın ifadesine göre: "Bütün yaşamım boyunca beni hayran bırakan şey, insanların dünyalarını anlaşılır kılma yolu olmuştur." Robbe-Grillet'nin romanları bu süreci anlamın bertaraf edilmesine yönelik kahramanca ama olanaksız bir çaba yoluyla araştırır ve böylece bizlerin şeyleri anlaşılabilir kılma yollarınıza dikkatleri çeker. *Le Degré zéro*'da Barthes bir *écriture* –"yazını algılamanın bir yolu", "yazınsal biçimin toplumsal bir kullanımı"– benimsemenin siyasal anlamları olduğunu ve biçimsel deneyin tıpkı yazın, karşı-yazı, yazma ve sıfır derecede yazmaya ulaşma girişimlerinde olduğu gibi bir sorumluluk biçimi olabileceğini ileri sürer. Camus'nün yazın sanatına karşı başlattığı ayaklanma fazla ileri gidemedi, çünkü Camus dünyanın anlamsızlığını bir izlek haline getirdi, şeylerin hâlâ bir anlamı vardır: okuyucuların ve eleştirmenlerin hemen dile getirdikleri gibi, şeyler "saçmalığı" göstermekteydi. Barthes'a göre, Robbe-Grillet bizim anlaşılabilirliğe ilişkin varsayımlarımızı boşa çıkarmak ve sıradan yorumsal hamlelerimizi engelleyerek anlamı boşaltmaya ya da askıda bırakmaya çalışarak daha radikal bir şey yapmaya çabalıyordu. Robbe-Grillet'nin ayrıntılı, gereksiz betimlemeleri, bomboş karakterleri ve kesin olmayan olay örgüleri ilk başta okunamaz, yani romanlara ve dünyaya

ilişkin geleneksel varsayımlar uyarınca anlaşılmaz nitelikteydi: ama Barthes onun "öykü, anekdot, güdüleme psikolojisi ve nesnelerin anlamlanmasını reddediş"inde bizim deneyimi düzenleyişimizin güçlü bir biçimde sorgulanışını görmekteydi:

> Şeyler, insanların duyarlılıklar yoluyla, şiir yoluyla, farklı kullanımlar yoluyla her bir nesnenin adını doldurmakta kullandıkları karışık anlamlar altında gömülü oldukları için, romancının bir bakıma içsürdürücü görevini üstlenir: şeyleri insanın bıkıp usanmadan üstüne yığdığı gereksiz anlamlardan temizler. Nasıl? Belli ki betimleme yoluyla. Robbe-Grillet, böylece, nesnelere ilişkin şiirsel bir anlamın tümevarımını engellemeye yetecek düzeyde geometrik ve anlatının çekiciliğini kırmaya yetecek kadar da ayrıntılı betimlemeler üretir.
>
> *Essais critiques*

Bu açıklama iki şeyi vurgular. Birincisi, Barthes, Robbe-Grillet'nin anlamın tümevarımını engelleyen betimlemeler içeren yazılarını tamamen yüzeyden oluşan metinler olarak görür. Derinlik ve içsellik geleneksel anlamda romanın alanı olmuştur ve bu alan karakterlerin ve toplumların derinliklerini araştırmaya, öze inmeye ve buna göre de ayrıntıları seçmeye çalışır. Robbe-Grillet'nin karakterler için bir psikoloji ve güdü hayal etmeye ve ayrıntıları yorumlamaya kalkışan okuyucuları hiçbir derin anlayışa ulaşamazlar; en iyi olasılıkla da bu metinleri banal olarak nitelendirirler.

İkincisi, Barthes, Robbe-Grillet'yi "anlatının çekiciliğini yıkan" bir *écriture* benimsediği için övmektedir. Roman-

ların genellikle öyküleri olur: roman okumak bir tür gelişmeyi izlemektir. Barthes şaşırtıcı bir biçimde öyküyle ilgilenmez. Örneğin, Diderot, Brecht ve Eisenstein'dan hoşlanır, çünkü bunların her biri sahneyi öyküye, dramatik tabloları anlatısal gelişmeye yeğlemektedir. Barthes parçalardan hoşlanır ve anlatısal sürekliliğe sahip eserleri de parçalarına ayırma yollarını tasarlar. Ancak, Robbe-Grillet'nin romanlarında Barthes anlatısal düzenlemeye direnen metinler buldu. Çoğu zaman bir öyküyü bir araya getirmek, örneğin neyin "gerçekte gerçekleştiğine", neyin anı, sanrı ya da anlatıcının iç değerlemesi olduğuna karar vermek zordur. Bir okuyucunun bir öykü oluşturma uğraşı anlatısal düzenlemenin taleplerinden haberdardır, ama eğer bir kişi gerçekten de bir anlatı oluşturuyorsa, anlatıya yönelik meydan okumayı inkâr ederek asıl noktayı gözden kaçırır.

Derinliği bertaraf etme ve anlatıyı bozma biçimindeki bu iki strateji Barthes'ı özellikle ilgilendirir ve ilk denemeleri olan "Objective Literature" ve "Literal Literature" her şeyden önce nesnelerin nesnel, insandan arındırılmış betimlemelerine adanmış yenilikçi bir Robbe-Grillet kavramını savunmaya büyük katkı sağladı. Ama Robbe-Grillet'nin romanları bildik hale geldikçe, okuyucuların özellikle de bir anlatıcıyı hayal ederek bu romanları yazın olarak oluşturabildikleri, onlardan bir anlam çıkarabildikleri kesinlik kazandı. En mekanik betimlemeler, en kafa karıştırıcı yinelemeler ya da boşluklar, dengesiz bir anlatıcının düşünceleri olarak görüldüklerinde bir anlam taşımaktadır. Geometrik betimlemeler içeren *La Jalousie* paranoyak ve saplantılı bir anlatıcının algılamaları olarak yorumlanabilir. *Dans le labyrinthe* bellek yitimi çeken bir anlatıcının söylemi olarak

yorumlanabilir. Bu durumda da, "nesnel yazın" yerine, karşımızda tamamen akli dengesi bozuk bir anlatıcının zihninde gerçekleşen bir öznellik yazını durmaktadır.

Robbe-Grillet'nin, olay örgülerini yeniden yapılandırmak, anlatıcılar atamak, simgesel kalıpları tanımlamak ve izleksel yorumlar sağlamak gibi Barthes'ın denemelerinde yapılmamasını önerdiği şeyleri gerçekleştirdiği bir kitabına önsöz yazması istendiğinde, Barthes yeni bir tavır edindi. "Le Point sur Robbe-Grillet"de, iki Robbe-Grillet olduğunu söyledi: bir yanda nesnellik yanlısı, öte yanda da hümanist ve öznellik yanlısı. Robbe-Grillet bu iki yoldan birinde yorumlanabilir "ve sonuçta önemli olan, bizleri ilgilendiren, inatla tarihi reddeder görünen eserlerin tarihsel anlamını taşıyan bir müphemliktir. Bunun anlamı nedir? Bir anlamın tam karşıtı, yani *bir soru*. Şeyler neyi anlamlandırır? Dünya neyi anlamlandırır?" (*Essais ctiriques*) "Robbe-Grillet'nin eserleri belirli bir toplum tarafından yaşanan çetin bir sınav haline gelir", bu toplumun bu sınava yönelik ilgisinin değişmesinin de gösterdiği gibi.

Essais critique'in önsözünde, Barthes, yazın sanatının görevinin, çoğu zaman düşünüldüğü gibi, *ifade edilemez olanı ifade etmek* olmadığını yazar – böyle bir şey, kendisinin hor görerek adlandırdığı gibi, "ruhun yazını" olurdu. Bunun yerine, yazın *ifade edilebilir olanı ifade etmemeye*, bizim kendiliğinden çıkardığımız ya da varsaydığımız anlamları sorunsallaştırmaya çalışmalıdır. Bu nedenle de, Robbe-Grillet, Barthes'a göre örnek oluşturur ve daha sonraları *Sollers écrivain*'de derlenen denemeler de avangard düzyazının bir diğer yaratıcısı olan Philippe Sollers'i dünyayı daha önceki söylemde yazıldığı biçimde *yazmamaya* çalıştığı için aynı rol içinde ta-

nımlar. Yazar, "dünyanın kendisine bahşettiği birincil diller bataklığı içinden bir ikincil ayıklamak için" (*Essais critiques*) çabalar. Düzenli ya da zarif olabilecek bu dili Barthes hafif ve temiz, anlamla ağırlaştırılmamış ya da doldurulmamış olarak hayal eder.

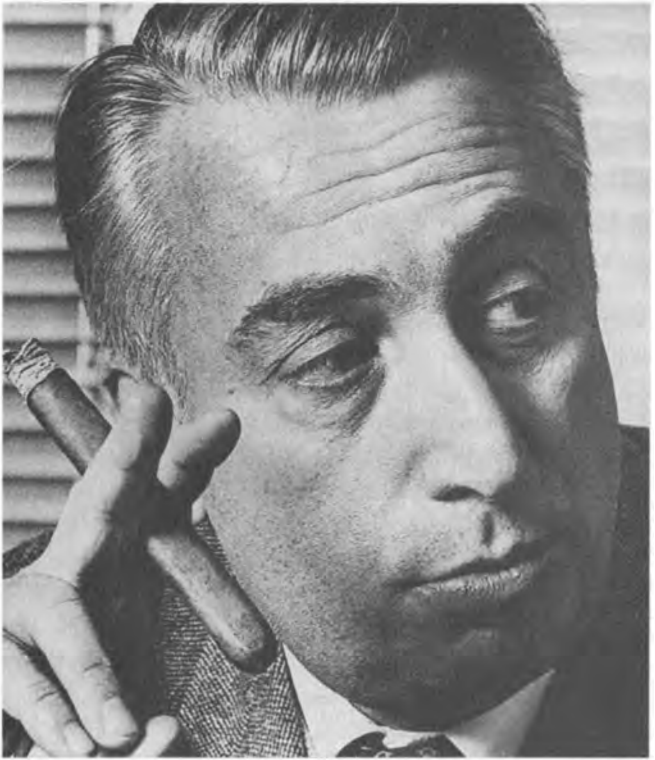
Barthes avangardı savunurken büyük önem taşıyan dil etiği Barthes'ın eleştirisinin kafa karıştırıcı bir özeliğinin açıklanmasına yardım edebilir. Yazınsal hazzı çok geniş olmasına karşın –modern yazarlardan ve eski moda yazarlardan, kısa ve özlü yazarlardan, coşkulu yazarlardan haz alır– şiirle hiç ilgilenmez. Racine istisnası dışında, nazım hakkında hiç yazmaz ve Racine'in nazmı da onu ender olarak meşgul eder. Bu ihmalini hiçbir ayrıntılı şiir kuramı da açıklamamaktadır, ama aralara serpiştirilmiş çeşitli yorumlar ve *Le Degré zéro*'da yer alan "Is There a Poetic *Écriture?*"[3] başlıklı bölüm onun bu tuhaf sessizliğine bir parça ışık tutabilir.

Çeşitli yorumların gösterdiği gibi, Barthes şiiri simgelerle, anlam bolluğuyla, rasgele simgeler yerine güdülenmiş imler oluşturma çabalarıyla ilişkilendirir ve bu nedenle de şiiri Brecht, Robbe-Grillet ve Sollers gibi kahramanların mücadele etmeye çalıştıkları yazınsallığın bir yönü olarak görür. Ancak, *Le Degré zéro*'da farklı bir çizgi izleyerek *écriture poétique*[4] diye bir şey olmadığını, çünkü bir yanda klasik şiirin dilin apayrı bir kullanımına dayanmadığını (çok kapsamlı *écriture classique*'in bir parçasıdır), öte yanda da modern şiirin "otonomluğa yönelik şiddetli bir girişimin her türlü etik alanı yok ettiği bir dil" olduğunu ileri sürer. Bu "boş-

3) Şiirsel *Écriture* Diye Bir Şey Var mı? (ç.n.)
4) Şiir yazımı. (ç.n.)

luklar ve kısa sürelilikle dolu olan, eksikliklerle ve doymak bilmez simgelerle dolu olan, belirli ve sabit amaçları bulunmayan söylem" olarak adlandırdığı şeye canlı bir biçimde ilgi duyması beklenirken, Barthes tutup modern şiirin dili yok etme ve söylemi "statik şeyler olarak sözcükler"e indirme çabası hakkında yazar. *Mythologies*'de de şiirin, içinde şeyin kendisini temsil edeceği bir göstergebilimsel öncesi durumu elde etmeye çalıştığını ileri sürer.

Barthes şiirin aracısız bir gerçeklik sunduğuna inanma eğilimi göstermediğine ve şiire atfettiği tartışılır ihtiraslar da yenilikçi bir Robbe-Grillet'ninkileri andırdığına göre, insan başka şeylerin söz konusu olduğunu, Barthes'ın eleştirel çalışmasında başka güçlerin bu şiir ihmalini oluşturduklarını varsayar. Her ne kadar *Le Degré zéro* bir *écriture poetique* olduğunu inkâr ederek şiiri bir kenara ittiyse de, aslında bir *écriture poétique* olduğunu ve bunun zenginlik, yoğunluk ve derinlik içeren yan-anlamlarının en kararlı şiir karşıtı şiiri bile bezdirecek kadar kudretli olduğunu ileri sürebiliriz. Bir şiir biçiminde okunduğunda, "Dün kente indim ve bir lamba satın aldım" gibi bir tümce simgesel kodlar (aydınlanma, tecim) ve geleneksel anlam varsayımları edinerek zengin anlamlandırma olanakları yaratır. (Eğer şiir yalnızca bu küçücük tümceden oluşuyorsa, daha başka bir ifadenin yer almamasından da bir anlam çıkarılabilir.) *L'Empire des signes*'de, Barthes, Batılılar açısından 'haiku'nun baştan çıkarıcı bir biçim olduğunu söyler; çünkü tek bir ifade kaydedersiniz ve "tümceniz, her ne olursa olsun, bir ders dile getirir, bir simge salar, hiç çaba göstermeden bilgilenirsiniz, yazınız *dolu* hale gelir". Bizim Batılı *écriture poétique* bir simgesel bolluk varsayımı yaratır ve bizi 'haiku'yu da



6. Purosuyla Barthes.

buna göre yorumlamaya yönlendirir (oysa, Barthes kendisinin ütopik Japonyası'nda bunların boş kaldıklarını hayal etmektedir). Batılı açısından, şiirdeki anlamlamanın doluluğundan kaçmak zordur; oysa, uzun düzyazı biçimlerinde simgesel anlamın baskısı daha az yoğundur. Eleştirisinden

şiiri dışlayarak, Barthes, yazın sanatını ilişkili olduğu anlam zenginliğinden kurtarmaya çabalar.

Barthes, ayrıca, şiiri farklı bir yoldan günah keçisi yapar. *Mythologies*'nin sonunda şu yorumda bulunur: "Benim tiyatrodan anladığım şey, çok genel anlamda, şeylerin vazgeçilmez anlamını aramaktır." Şiirin kendisi açısından mitsel bir biçimde göstergebilimsel öncesi bir Doğa ya da Gerçek'i temsiletmesine izin verir; böylece de bu proje şiir bir kenara itilerek yazın alanından çıkarılabilir. *Edebiyat Nedir* içinde, Sartre, şiir (dille oynama) ile düzyazı (dünyayı tartışmak için dili kullanma) arasında bir ayrım yapmış ve böylece şiiri göz ardı ederek dilsel oyunla ilgilenmekten kurtulmuştu. Barthes'ın ayrımının terimleri oldukça farklıdır –Barthes'a göre, dille deneyler yapan *düzyazıdır* ve şiir de dili aşmaya ya da yok etmeye kalkışır– ama yapısal açıdan Barthes aynı işleme biçimiyle ilgilenmektedir: yazın sanatının önemli bir genel yönünü şiirsel ile denk tutarak, şiiri tartışmayı reddetmek yoluyla bu nitelik ya da projeyi göz ardı edebilir.

Geriye tek bir unsur kalıyor. Collège de France'taki ilk dersinde Barthes şöyle diyordu: "Benim *yazından* anladığım şey, bir eserler bütüncesi ya da dizisi değil, hatta tecimsel bir alan ya da bir öğretim alanı da değil; benim anladığım, bir uygulamanın izlerinin karmaşık yazıtı: yani yazma uygulamasının." (*Leçon*) Edinilmiş biçimler yerine yazma uygulamalarıyla ilgilenen Barthes, örneğin, kendi istediği gibi kesebildiği, eleştirel söylemi içinde taşınabilir güçlü parçalar yarattığı sonsuz sayıdaki düzyazı karşısında soneleri göz ardı eder. Sıkı sıkıya yapılandırılmış biçimleri aydınlatmaz ama göstergebilimsel bir etkinliği de över; kuşkusuz, yazın konulu yazılarının birçoğunun gelenekselden uzak biçimler alması da bundandır.

V. Bölüm

POLEMİKÇİ

1963'te, Barthes, *Times Literary Supplement* ile Amerikan dergisi *Modern Language Notes*'ta yayımladığı çağdaş eleştiri konulu denemelerinde okuyucularını Fransa'da iki tür eleştiri olduğu konusunda bilgilendirdi: hantal ve pozitivizm yanlısı akademik bir eleştiri (*la critique universitaire*) ve uygulamacılarının bir esere ilişkin gerçekleri belirlemeyi değil, eserin anlamını modern bir kuramsal ya da felsefi bakış açısından incelemeyi amaçladıkları capcanlı, rengârenk, yorumsal bir eleştiri (daha sonraları "*la nouvelle critique*" olarak tanınacaktı). Polemik içeren bu denemeler bir sonraki yıl *Essais critiques* içinde yeniden basıldıklarında akademik çevreler gücendi. Sorbonne Üniversitesi'nden Profesör Raymond Picard'ın *Le Monde*'da (16 Mart 1964) çıkan yazısı kitabın geri kalanını yok sayarak bir tek konudan habersiz yabancı okuyucuları Fransız üniversiteleri konusunda yanlış bilgilendirebilecek bu "beyhude ve sorumsuzca leke sürme" ile ilgileniyordu.

Ama görüş tamamen de yanlış olmayabilirdi. Fransız üniversite dizgesi içinde eğitmen olarak ilerleyebilmek için,

Doctorat d'État adı verilen, bilginin somut bir biçimde belgelenmesi amaçlanan ve ender olarak on yılda tamamlanabilen kapsamlı bir tezde başarılı olmak gerekiyordu. Bu, yöntemsel yeniliği, kuramsal spekülasyonu ya da geleneksel-den uzak yorumu teşvik edecek bir tür değildi ve Fransa'da yazın çalışmalarını canlandırmak ve ilerletmek için en fazla çaba gösteren eleştirmenlerin çoğu da üniversite dizgesi dışında çalışarak, ya yazılar yazmak yoluyla (Jean-Paul Sartre, Maurice Blanchot), ya yurtdışında ders vermek yoluyla (Georges Poulet, René Girard, Louis Marin, Jean-Pierre Richard), ya da eleman alımında başka ölçütleri kullanan özel kurumlarda çalışmak yoluyla (Barthes, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Lucien Goldmann) yaşamlarını kazandılar. 1968 sonrasında üniversitelerde durum bir parça değiştiyse de, 1960'ların başlarında Barthes'ın farklı davranması hiç de sıradışı değildi.

Barthes akademik eleştiri konusunda iki şikâyette bulunur. Yorumsal eleştirmenler felsefi ya da ideolojik ittifaklarını –varoluşçulukla, Marksçılıkla, görüngübilimle, psikanalizle, göstergebilimle– net biçimde dile getirirken akademik eleştiri yansızlık savında bulunur ve hiçbir ideolojiye sahip değilmiş gibi davranır. Kuramsal görüşü olmadan, yazın sanatının gerçek doğasını bildiğini ileri sürer ve eklektik bir düzeyde, sağduyu adına, ideolojiyi içeren eleştiri tarafından sunulan her şeyi ya kabul eder ya da reddeder. Freud ya da Marx yanlısı yorumları abartılı ve aşırı oldukları için yadsır (Barthes, akademik eleştirinin içgüdüsel olarak "frene bastığını" söylemektedir) ve bu reddetmenin formüle oturtulması gereken alternatif bir psikoloji ya da toplum kuramı anlamı taşıdığını da dikkate almaz. Geleneksel eleştirinin yumuşak

tavırlı eklektikliği aslında tüm kuramların en haddini bilmez olanıdır, çünkü hangi koşullarda hangi kuramların yanlış ve doğru olabileceklerini bildiğini ileri sürmektedir.

İkinci olarak –bu görüş İngiliz ve Amerikan okuyuculara pek de tanıdık gelmeyecektir– Barthes akademik eleştirinin reddettiği şeyin öznel eleştiri olduğunu ileri sürer. Eseri, yazarın dünyası ya da kaynakları gibi eserin dışında kalan gerçekler açısından açıklamak istemektedir. Yazınsal eseri eserin dışında bir şeyin üretimi olarak gördüğü için de, belirli koşullarda, eğer eseri yazarın geçmişi açısından açıklıyorlarsa psikanalitik yorumları geçerli ama tikel görüşler olarak kabul edebilir; ya da Marksçı yorumları eseri tarihsel gerçekler açısından açıklıyorlarsa kabul edebilir. Barthes'ın savına göre, akademik eleştirinin kabul edemeyeceği şey "yorum ve ideolojinin tamamen eserin içinde yer alan bir alanda çalışmaya karar verebilecekleri"dir. Barthes'a göre, bir eserin yapısını incelemek için kuramsal dillerin kullanılması eserin dışında nedensel açıklamalar arayan yaklaşımlardan çok farklıdır. Bir eserin dinamiğini aydınlatmak için psikanalizin kavramlarını kullanan öznel yorumun, eseri bir yazarın aklının ürünü olarak açıklamaya yönelik psikanalizci yaklaşımla çok az ortak noktası bulunur. Barthes'ın ifadesine göre, Fransa'da akademik eleştiri öznel çözümlemeye karşı düşmancadır, çünkü bilgiyi nedensel açıklamayla ilişkilendirir ve öğrencilerin bilgilerini değerlendirmek yorumlarını değerlendirmekten kolaydır. Yazarın yaşamına ilişkin bilginin önemi üstüne dayandırılmış bir yazın kuramı sınavlara ve not vermeye uygundur.

Picard *Sur Racine*'de yer alan ve kendisinin söz etmediği "Histoire ou littérature" başlıklı bir denemeden de gücen-

miş olabilir; bu deneme Picard'ın doktora tezi olan –ve "karmaşık bir dava"ya hizmet eden birçok "hayranlık uyandırıcı" eserden biri olan– *La Carrière de Jean Racine* de dahil olmak üzere Racine konulu birkaç eleştiri kitabının başarısızlıklarını akıllıca tartışır. Barthes'ın savına göre, yazınsal tarihe kendisini adamış olan profesörler yazara ve onun gerçekleştirdiklerine duydukları hayranlığın gerçekte tarihsel yanıtlar gerektiren soruların önüne geçmesine izin verdiler: Racine'in çağında yazınsal işlevin ya da yazınsal kurumun tarihine ait sorulardır söz konusu olan. Picard'a göre, "tarih hâlâ, tehlikeli bir biçimde, bir portre için hammaddedir". "Eğer insan yazınsal tarihi yazmak isterse, birey Racine'den vazgeçip tekniklerin, kuralların, alışkıların ve kolektif düşünüşlerin düzeyine bilerek geçmeli", o döneme ait yazınsal kariyerlerin genel yapısını tartışmalıdır. Eleştirmenler Racine üzerinde, tarihten çok yorum niteliği taşıyan trajedilerinin kaynağı olduğu düşüncesiyle yoğunlaştıklarında, bu eleştirmenlerin eğilimi her zaman frene basmaktır – sanki "hipotezlerin çekingen ve banal yapısı geçerliliklerinin kanıtıymış gibi". Yazar ile eserleri birbirine ilişkilendirdiklerinde psikolojiye dayanmaları gerekir ve dayandıkları psikolojiyi çekinmeden ilan etmeleri gerektiğinden de kendileri çekingen olmaktadır.

> İnsana yönelik tüm yaklaşımlar içinde, psikoloji en kanıtlanamaz [*improbable*], zaman tarafından en fazla belirlenmiş olandır. Bunun nedeni de, aslında, derinlerdeki bene ilişkin bilginin aldatıcı olmasıdır: onu ifade etmenin yalnızca farklı yolları vardır. Racine çeşitli dillere uygun olabilir– psikanaliz, varoluşçu, trajik, psikolojik (başkaları da icat edilebilir, başkaları da

icat edilecektir); bunlardan hiçbiri masum değildir. Ama Racine hakkındaki *gerçeği söyleme* yetersizliğine ulaşmak, sonuçta, yazın sanatının özel konumuna ulaşmaktır.

Bu, Picard'ın kabul edemeyeceği bir şeydi ve bir sonraki yıl tartışmaya kaldıkları yerden devam etmek için yazdığı *Nouvelle critique ou nouvelle imposture?* başlıklı küçük kitapta da bunu dile getirdi: "Racine konusunda, üzerinde herkesin uzlaşabileceği bir gerçek var. Özellikle de dilin kesinliklerine, psikolojik tutarlılığın anlamlarına ve türün yapısal gereksinimlerine dayanarak, sabırlı ve alçakgönüllü araştırmacı bir bakıma nesnelliğin sınırlarını belirleyen su götürmez gerçekleri ortaya çıkarmayı başarır (bunlardan yola çıkarak da –çok sakıngan bir biçimde– yorumları sınayabilir)."[1] Barthes'ın denemelerinde övdüğü yorumsal eleştirmenlere saldıran Picard, *la nouvelle critique*'in yazınsal çalışmaya ve netlik, tutarlılık ve mantık prensiplerine karşı oluşturduğu "tehlike"lerle savaşmayı amaçladı. Picard dört saldırı gerçekleştirir: (1) izlenimcilikle ideolojik dogmacılığı bağdaştırarak Barthes Racine'in oyunları hakkında sorumsuzca ve ideolojik ifadeler gerçekleştirir; (2) Barthes'ın kuramı eleştirmenin dilediği her şeyi söyleyebileceği (*n'importe quoi*) bir göreliliğe yol açar; (3) Barthes'ın, onu oyunlara "saplantılı, dizginlenmemiş ve kinik bir cinselliği" taşımaya yönlendiren berbat bir zevki vardır, öyle ki, "insanın, karakterlerin D. H. Lawrence karakterlerinden farklı olduklarına

1) Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture?* (Pauvert, 1965), s. 69; *New Criticism or New Fraud?*, çev.: Frank Towne (Washington State University Press, 1969), s. 21.

kendini ikna edebilmesi için Racine'i yeniden okuması gerekir"; (4) Barthes aslında ortada olmayan bir güçlüğü dile getirmek için gizemlileştirmeye hizmet eden, sahte bilimsel bir teknik dil geliştirir.

Her ne kadar Picard Barthes'ın Racine'in kişilerine ilişkin savlarından birçoğunun yalnızca birkaç karakter için geçerli olduğunu gösterirken inandırıcıysa da, asıl ilgi çekip büyük bir yazınsal tartışma başlatan şey Picard'ın saygısız ideolojiler ve bunların teknik dilleri karşısında kültürel kalıtı ağzından köpükler saçarak savunmasıydı. *Nouvelle critique ou nouvelle imposture?*'ü tebrik ederek selamlayan birçok denemeden de anlaşılacağı gibi, karışık ama sıkıca korunan inançlarda ifade edilen iki köklü prensip tehlikedeydi: ulusal kültürel kalıtın anlamının belirlenmiş olması ve geçmişin gerçekliğine dayandığı (kişinin incelediği hangi Racine olursa olsun, anlam değişmemeliydi) ve sanatçının bilinçli denetimine karşı çıkmanın ya da amaçlanan anlamı göz ardı etmenin insanların kendilerini ve dünyalarını kavrama yeteneklerine meydan okumak olduğu. *Le Monde*'da, bir yazar, Barthes'ın daha önce *Mythologies*'de alaya aldıklarını (eleştirinin görevinin Racine'in Racine olduğunu belirtmek olduğunu) eleştiriye yönelik kentsoylu tutum olarak belirtti. Tartışmaya katkıda bulunan bu kişiye göre, gerçek eleştiri geçmişi geçmişi araştırmış olmak için araştırır ve "tarihi değiştirmeyi reddeder... Racine içinde Racine'in ideolojiler ya da teknik terimlerle temasa geçtiğinde geçirdiği metamorfozları değil, *Racine*'i arar".[2] Barthes'ın "Racine

2) Édouard Guitton, "M. Barthes et la critique universitarie", *Le Monde*, 28 Mart 1964, s. 9.

Racine'dir"de farkına vardığı gibi, Racine'in yalnızca sürümleri mevcut olduğu için bu gereksiz yineleme yanılsamacı olsa da:

> Bizler, en azından, tanımda yer alan bu türden bir boşluğun onu öylesine gururla atıp tutanlara neler sağladığını da anlamaktayız: bir tür küçücük etik kurtuluş, Racine'e ilişkin bir gerçeği her türden gerçek araştırmanın kaçınılmaz bir biçimde içereceği risklere bulaşmaya gerek kalmadan engellemenin verdiği tatmin duygusu. Gereksiz yineleme bizleri fikir edinmekten alıkoyduğu gibi, aynı zamanda gücünü kaskatı bir ahlakçılıktan almakla da gurur duymakta; başarısı da buradan kaynaklanmakta – acımasızlık düzeyine yüceltilen tembellik. Racine Racine'dir: hiçliğin hayranlık uyandırıcı bir biçimde güvenceye alınışı.
>
> *Mythologies*

Picard'ın saldırısı, Barthes'ı, tartışmanın sonucuna karar vermeye gönüllü olanlarca övülen ya da suçlanan *nouvelle critique*'in sözcüsü haline getirdi. *Critique et vérité*'de, Barthes, hem Picard'ın Racine'e yönelik farklı görüşlerine, hem de ortaya çıkan genel konulara yanıt verdi. Temel görüşü, elbette, Picard'ın temeller (dilin kesinliği, psikolojik tutarlılığın anlamları ve türün yapısal gereksinimleri) olarak nitelendirdiği şeyin, akademik eleştirmenlerin kendi kendisinin mantığı olarak sunmaya çalıştıkları bir ideolojiye dayandığıydı. Barthes temel konunun akademik eleştirinin dilin simgesel doğasına, özellikle de müphemlik ile yan-anlamlılığa gösterdiği direnç olduğunu ileri sürer. Picard çeşitli türden yan-anlamları reddederken kesinlikle en düzgüsel halini

almaktadır: "İnsanın "*rentrer dans le port*" [limana geri dönmek] gibi yapıda suyun yansımasını ya da "*respirer à vos pieds*" [ayaküstü soluklanınak] ifadesinde soluma mekanizmasının kusursuz bir anlamını görme *hakkı* yoktur." Barthes bu tür savların kuramsal doğrulamaya, yazınsal dile ilişkin bir görüşe ve eleştirinin töreleriyle amaçlarına gereksinim duyduğunu vurgular. Bu nitelikler öylesine var sayılamazlar; oysa, *l'ancienne critique*'in bütün eğilimleri söylemeye gerek olmayanı savunmaya ve *la nouvelle critique*'i aşırıya kaçmakla suçlamakla sınırlıdır.

Barthes'a göre, elbette, yorum ölçüsüz olmalıdır. Edinilmiş görüşler dahilinde kalan eleştirinin hiçbir anlamı ya da ilginçliği olamaz. Barthes'ın yazıları her zaman ölçüsüzlüğü beslediler: bu yazıların kısa ve öz ifadeleri başka görüşlere sahip olanları tedirgin eder. Ama Barthes kendisinin kışkırttığı tartışmalara ender olarak katılır ve sonraki yıllarda da, kendi ifadesiyle, oldukça "umursamaz" hale gelmiştir: kendi ortaya koydukları konusunda taviz vermez ama başkalarına yanıt verme ya da kendi konumunu savunma konusunda ilgisizdir. Başarının verdiği güvenceyle, üniversitedeki ilk dersinde "kendi hazzını araştırmak yoluyla entelektüel bir zorluktan kaçmaya yönelik kişisel bir eğilim" olarak alaylı bir biçimde dile getirdiği tutuma sığınmayı başarmıştır.

Ancak, *Critique et vérité*'de, ne kadar istemese de, tartışmaya katıldı ve ikinci bölümde de yazınsal çalışmalara ilişkin en net ve ikna edici programını üretti. Bir ulusun eleştirisinin görevinin "o ulusun geçmişinin nesnelerini periyodik olarak ele almak ve yeniden betimlemek, *bu eserlerden neler çıkarabileceğini* keşfetmek" olduğunu söyleyen Barthes, eseri bir duruma konumlandırıp bir anlam belirtme riskini



7. Bunalım, can sıkıntısı.

kabullenen *eleştiri* ile anlamın koşullarını çözümleyen, eseri içinde okunduğu zaman tarafından bir anlam verilebilecek boş bir biçim olarak ele alan *bir yazın bilimi* –ya da yazın sanatı– arasında ayrım yapar. Eleştirmen, eseri kendi diliyle ele almaya, eserden bu dili türeterek bir anlam üretmeye çalışan bir yazardır. Öte yandan, yazın sanatı eserleri yorumlamayıp bu eserleri anlaşılabilir kılan, farklı dönemler ve inançlar dahilindeki okuyucular için taşıdıkları anlamların boyutunu olanaklı kılan okuma yapılarını ve törelerini betimlemeye çalışır.

Picard'ın baskısıyla, Barthes, çok mantıklı ve savunulabilir bir konumu dile getirdi, ama kendisi bu konumun temel ayrımına uygun davranamadı. Yazının bir anlam eleştirisi olduğu kanısına karşın, zamanını bu anlamı doldurmakla

geçirmekten hoşlanmaz; ancak, geçmişin ve bugünün eserleri üzerinde dilleri denemeye duyduğu ilgi onun kendisini eserleri anlaşılabilir kılan yapıların ve kodların incelenmesiyle sınırlı tutmaktan alıkoyar. *Critique et vérité* bize Barthes'ın konumunu vermezse de eleştiriye yönelik kusursuz bir açıklamayı ve yapısalcı bir yazın bilimi ya da şiir sanatı, için net bir program sunar.

VI. Bölüm

GÖSTERGEBİLİMCİ

Göstergelerin genel bilimi olan göstergebilim modern dilbilimin kurucusu Ferdinand de Saussure tarafından 20. yüzyılın başlarında önerildiyse de, dilbilimin başarısından etkilenen insanbilimcilerin, yazın eleştirmenlerinin ve diğerlerinin göstergebilimin kuramsal görüşlerinden faydalanmaya çalıştıkları ve kendilerini Saussure'ün varsaydığı göstergebilimsel bilimi geliştirir halde buldukları 1960'lara kadar yalnızca bir düşünce olarak kaldı.[1] Barthes göstergebilimin ilk savunucularından biriydi ve çok daha sonraları, *Collège de France*'taki konumu için bir unvan seçerken, alanı olarak göstergebilimi belirledi – her ne kadar ilk dersinde kendi kişisel göstergebiliminin kendisinin bir zamanlar desteklediği ve gelişmekte olan disiplin karşısında oldukça yüzeysel, hatta farklı olduğunu dile getirse de.

1) Saussure'ün dil kuramına ve önerilerine yönelik tartışmalar için, bkz. benim *Saussure* (Fontana, 1976) başlıklı eserim; yenilenmiş basımı *Ferdinand de Saussure* (Cornell University Press, 1986).

Şu halde, Barthes'ı göstergebilimci olarak ele almak, hem süregelen bir ilgiyi tanımlamak, hem de yeni yaklaşımlara açıklayıcı enerjilerinden ve yabancılaştırma güçlerinden ötürü değer verip geleneksellik olasılığı belirir belirmez bunlara karşı direnme yollarına odaklanmaktır. Göstergebilime özgün bağlılığının kaynağı ortadadır. *Mythologies*'de çeşitli dilbilimsel terimlerin kendisine kültürel görüngü konusunda yeni bir perspektif kazandırabileceğini keşfetti ve tüm insan etkinliklerini bir seri "diller" olarak inceleme olasılığına hevesle sarıldı. "Bana öyle geliyordu ki, bir göstergeler bilimi toplumsal eleştiriyi güdüleyebilirdi ve Sartre, Brecht ve Saussure bu projede güçlerini birleştirebilirdi." (*Leçon*) Bu ilginin bir bölümünü, gösterenlerin ve gösterilenlerin adlandırılmasını gerektiren biçimsel bir disiplinin çeşitli etkinliklerin ideolojik içeriklerini ikna edici bir biçimde sergileyeceği beklentisi oluşturuyordu. Ama yeni bir disiplin ya da yeni sözcük dağarcığının amacı her şeyden önce kişiyi açıklanması gereksiz görülen şeylere yakından bakmaya ve ima yoluyla bilinenleri açıkça belirtme yoluyla göstermeye zorlamaktı; yeni terimleri uygulamak ya da yeni operasyonları sergilemek için, insanın bildik uygulamaları yeniden düşünmesi gerekir.

Yeni yaklaşımlar, disiplinin kendisi geleneksel hale geldikçe yitirilebilecek bir yabancılaşma gücüne –*Verfremdungseffekt*– sahiptir. Görünüşe bakılırsa, Barthes ancak ve ancak göstergebilimi diğer yerleşik disiplinleri sorgulayan bir perspektif olarak tanımlamak yoluyla kendisini bir göstergebilimci gibi kabul etmeyi sürdürebilirdi. *Leçon*'da, Yazınsal Göstergebilim Kürsüsü'nü sürekli hareket halinde olan, "çağdaş bilginin jokeri" niteliğinde bir tekerlekli sandalyeye

dönüştürmek istediğini şaka yollu dile getirir. Kendi göstergebilimini dilbilimin "çözülmesi" ya da, daha açık bir biçimde, bilimsel bir dilbilim tarafından saf olmadığı gerekçesiyle bir kenara atılmış anlamlamanın tüm yönlerinin incelenmesi olarak betimler. Bu "dilin saf olmayan yönlerini, dilbilim artıklarını, herhangi bir mesajın bozulmuş biçimini derleyen bir çalışma: yani, etkin dili oluşturan arzular, korkular, ifadeler, gözdağı vermeler, yaklaşımlar, palavralar, protestolar, bahaneler, hiddetler ve melodileri" anlatır. Meslek yaşamı boyunca, Barthes, anlamın geleneksel disiplinler tarafından göz ardı edilen yönlerini açığa kavuşturan bir göstergebilim anlayışını korumuştur. Göstergebilim yerleşik bir bilim halini alırken Barthes'ın göstergebilimi bir göstergeler biliminin tanıtımından o bilimin sınırlarında sürdürülen bir etkinliğe dönüşür.

Yeni yeni palazlanan bir disiplinin temel kavramlarını saptayarak –*langue* ile *parole*, *gösteren* ile *gösterilen*, dizimsel ile paradigmatik ilişkiler arasındaki ayrımlar– ve bunların dilbilimsel olmayan çeşitli görüngüler için nasıl geçerli olabileceklerini ele alarak, *Éléments de sémiologie*'de kendisi de geleneksel olanı yapılandırarak kısa bir deneme gerçekleştirdi. Barthes'a göre, göstergebilim her şeyden önce "kendisi denemeli"dir; halk deneyimcisi rolüyle, Barthes, diğer anlamlandırıcı görüngüleri incelemek açısından yararlı olabileceğini düşündüğü dilbilimsel kavramları dener.

En önemlisi, Barthes'ın *langue* ile *parole* arasındaki ayrımıdır. *La langue* dilsel dizge, bir kişinin bir dili öğrenirken öğrendiği şeydir; *parole* ise bir dile ait konuşmadır, yazılı ve sözlü sayısız sözcedir. Dilbilim ve dolayısıyla göstergebilim, olası anlamlandırıcı olayları gerçekleştiren temeldeki kural

ve ayrımlar dizgesini betimlemeye çalışır. Göstergebilim, insan eylemleri ve nesneleri anlama sahip olduğuna göre, bu anlamı üreten –bilinçli ya da bilinçsiz– bir ayrımlar ve töreler dizgesinin var olması gerektiği varsayımına dayanır. Örneğin, bir kültürün besin dizgesini inceleyen bir göstergebilimci açısından, *parole* bütün yeme eylemlerinden oluşurken *langue* bu eylemlerin temelinde yatan ve neyin yenilebileceğini, hangi yemeklerin birlikte yenilebileceğini ya da yenilemeyeceğini, hangi yemeklerin birleştirilerek öğün oluşturulabileceğini belirleyen kuralların dizgesidir; kısacası, öğünlerin kültürel açıdan geleneksel olmasını ya da olmamasını sağlayan kuralların ve tariflerin tümüdür. Bir lokanta mönüsü, toplumun "besin dilbilgisi"nin bir örneğini temsil eder. "Sözdizimsel" ayırtılar (çorbalar, iştah açıcılar, salatalar, tatlılar) ve bu ayırtıların her birini doldurabilecek karşıt parçaların paradigma sınıfları (içinden seçim yapılabilecek çorbalar) bulunur. Bir öğün içindeki parçaların sözdizimsel sıralanışını belirleyen töreler vardır (*çorba*, *ana yemek*, *tatlı* gelenekselken *tatlı*, *ana yemek*, *çorba* dilbilgisel değildir). Ayrıca, sınıflar içinde yemekler arasında var olan *ana yemek* ya da *tatlı* gibi karşıtlıklar bir anlama sahiptir: hamburger ile kızartılmış sülün farklı ikinci türden anlamlara sahiptir. Bu tür bir malzemeye dilbilimsel modelle yaklaşan göstergebilimcinin önünde net bir görev durur: bir görüngü grubunun bir kültürün üyeleri için anlam taşımasını sağlayan ayrımlar ve töreler dizgesini yeniden yapılandırmak.

Barthes'ın açıklamasının çarpıcı bir özelliği, dilin yalnızca bir göstergebilimsel dizgenin temel örneği olmakla kalmayıp aynı zamanda göstergebilimcinin daima güvendiği



8. 7 Ocak 1978'de Collège de France'ta Barthes'ın ilk dersi.

gerçeklik olduğu biçimindeki savdır; sonuçta, göstergebilimci asla dilden başka bir şey incelememektedir. Barthes daha da ileri giderek Saussure'ün dilbilimi göstergebilimin bir dalı yaparak hata yaptığını, göstergebilimin gerçekte daha kapsamlı olan dilbilimin bir dalı olduğunu ileri sürer: göstergebilim dilin dünyayı nasıl ifade ettiğinin incelenmesidir. Göstergebilimciler bir kültürün besin dizgesini ya da giysi dizgesini incelediklerinde ve bu dizgenin anlamlandırıcı birimlerini ve karşıtlıklarını keşfetmeye çalıştıklarında, en iyi ipuçlarını giysilerin ya da besinlerin içinde tartışıldığı dilden, bu dilin adlandırdıkları ya da adlandırmadıklarından alırlar. Barthes şu soruyu sorar: "Buğdaylı ekmekten beyaz ekmeğe ya da kadın şapkasından boneye geçişimizde bir gösterenden diğerine geçtiğimizden kim emin olabilir?

Birçok durumda, göstergebilimci ona değiştirmeler için gerekecek gösterilenleri sağlayacak kurumsal aracılara –ya da üstdillere– sahip olacaktır: gastronomi konulu deneme ya da moda dergisi." (*Éléments de sémiologie*)

Dil göstergebilimcilerin sahip oldukları tek kanıt olsaydı bile, bu, göstergebilimi dilbilimin parçası haline getirmezdi – nasıl ki tarihçilerin yazılı belgelere dayanmaları tarihi dilbilimin bir parçası haline getirmiyorsa. Ama göstergebilimciler yalnızca dilbilime güvenemezler; adlandırılan her şeyin anlamlı olduğunu, adlandırılmamış her şeyin de anlamsız olduğunu varsayamazlar, özellikle de söylenmesine gerek olmayan şeyi incelerken. Ancak, Barthes'a göre, dilin kanıtı kendisinin tek geniş ölçekli göstergebilimsel incelemesi olan *Système de la mode*'da yöntembilimsel açıdan vazgeçilmez olduğunu kanıtladı. Moda giysileri farklılaştırarak, giysinin belirli yönleriyle dünyasal etkinlikler arasında bağlantılar oluşturarak anlam yaratan bir dizgedir. Barthes "*C'est le sens qui fait vendre*" diye yazar, "satışı yapan anlamdır". Bu dizgeyi betimlemek için, Barthes, iki moda dergisinin bir yıllık sayılarından fotoğraf altı yapıları alır; bu yazıların giysiyi moda yapan niteliklere dikkatleri çekeceğini ve böylece de bu gösterge dizgesinde işleyen ayrımları tanımlamasına olanak sağlayacağını varsaymaktadır.

Barthes birkaç adet üç anlamlama düzeyi keşfeder ve bunları iki tane güzel örnekle gösterir: *Les imprimés triomphent aux courses* ve *Une petite ganse fait l'élégance*. Barthes'ın "giysi kodu" adını verdiği düzeyde moda olanın kodu –basma ve fitilli giysi kenarı– gösterilenleri *moda* olan gösterenlerdir. İkinci bir düzeyde, basmaların ve yarışların birleştirilmesi bu giysilerin belirli bir toplumsal çevrede uygun olduklarını

akla getirir. Son olarak, "gösterenin eksiksiz biçimiyle moda sözcesi ve gösterilenin de derginin sahip olduğu ya da yansıtmak istediği dünyanın ve modanın imgesi olduğu yeni tip bir gösterge" bulunmakta. Bu resim altı yazıları, örneğin, giysi kenarının yalnızca zarif olarak nitelendirilmekle kalmayıp aynı zamanda gerçekte zarafet (*fait l'élégance*) ürettiğini ve basmaların toplumsal zaferlerin yaşamsal ve etkin unsurları olduklarını (yaşam, giysilerinizin kazandığı ya da yitirdiği bir yarıştır) gösterir. Barthes ikinci ve üçüncü düzeyleri modanın "sözbilimsel dizge"si olarak adlandırır.

Giysi kodu önemli olsa da, okunınası pek ilginç değildir; Barthes çok büyük sayıda resim altı yazısını içeren bir bütünceyle titiz bir çalışma sürdürür, modanın dayandığını gördüğü çeşitlilikleri çözümler. Bazı yöntembilimsel zorluklarla karşılaşır: özellikle de gerçek anlamda saydam bir çözümleme ne tür bileşimlerin olanaksız ya da modayla uyumsuz oldukları konusunda bilgi gerektirir.[2] Barthes ve okurları açısından daha da ilginci, sözbilimsel dizge, modanın mitsel düzeyidir. Törelerini doğal gerçekler olarak sunma çabasında, moda mit yasalarına boyun eğer. Resim altyazısı bize *bu yaz giysiler ipekten olacak* der, sanki kaçınılmaz bir doğa olayını duyururmuş gibi; *elbiselerin boyu uzuyor* daha da beteri. Bu yazılar bu giysilerin ne kadar yararlı olacaklarını ilan ederler –*serin yaz geceleri için tam gereken şey*– ama bazı kullanımların özgüllüğü kafa karıştırıcıdır. Örneğin neden *gece için tasarlanmış bir yağmurluk Calais dokları boyunca geziniyor*? Barthes şunu belirtir:

2) Bkz. benim *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study* başlıklı eserim (Cornell University Press, 1975), s. 34-8.

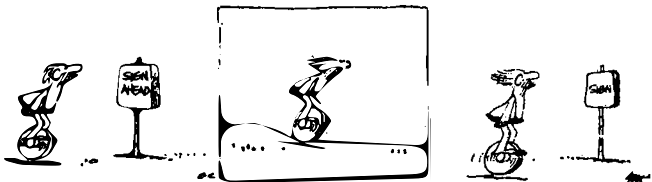
İşlevi gerçekdışı kılan, dünyaya değinimin kesinliğinin ta kendisidir; bir kez daha karşımızda roman sanatının paradoksu durmakta: öylesine ince bir biçimde ayrıntılandırılmış her türlü işlev gerçekdışı hale gelir, ama aynı zamanda da işlev ne kadar rastlantısal ise o kadar "doğal" görünür. Böylece, modaya ilişkin yazılar yazmak gerçekçi türden bir varsayımsal gerçekliğe ulaşır – bu gerçekliğe göre çok ince ve kesin ayrıntıların birikimini temsil edilen şeyin gerçeğini sağlar.

Moda kendi göstergelerini enerjik ve üretken bir biçimde doğallaştırır, çünkü küçük farklılıklardan en iyi biçimde yararlanmalı, önemsiz değişikliklerin önemini ilan etmelidir. *Cette année les étoffes velues succèdent aux étoffes poilues* (Bu yıl kaba kumaşların yerini kabarık kumaşlar alıyor). Önemli olan ayrımdır, içerik değil. Moda "insanların anlamsız olanın anlamlandırılmasını sağlamak için sahip oldukları güçle kendilerine sundukları gösteri"dir. Ya da, Barthes'ın *Essais critiques*'te dile getirdiği gibi, "moda ve yazın aşırı bir sanatın tüm karmaşıklıklarıyla, güçlü bir biçimde, etkili bir biçimde anlamlandırırlar, ama, dilerseniz, "hiçbir şeyi" anlamlandırırlar; varlıkları gösterilende değil, göstermede yatar".

Barthes'ın en dizgeli göstergebilimsel çalışması, daha sonraki yazılarında gitgide artan düzeylerde vurgulanan sonuçlara ulaşır; işin ilginci, bu yazılar bir göstergeler "bilimi" fikrini reddetmektedir. 1960'ların başlarında bu düşünceyi kafasından atar gibi, "Coşkulu bir bilimsellik düşünden geçmekteydim," der ("Réponses"). Göstergebilimi, bir göstergebilim bilimini olanaksız kılan her şeye yönelik ilgi olarak tanımlayan Barthes, bilimi reddedişini gösterme işleminin

gösterilenin önüne geçmesiyle ilişkilendirir ve anlama ilişkin bu ısrarcı görüşün şimdi işaret ettiği dizgeli perspektiften doğduğunu ve bu perspektif tarafından doğrulandığını görmezden gelmeyi seçer. Barthes gösterme işinin gösterilen karşısında öncelik kazandığını ancak ve ancak moda ile yazının bir dizge, anlamı sonsuz biçimde ayrıntılandıran bir mekanizma olduklarını göstererek ileri sürebilir. Bir dizgenin dışında, tek başına ele alındığında, moda ifadelerinin herhangi bir anlamlandırma sürecinden daha önemli görünen anlamları vardır. İnsan belirli moda yazılarının içeriğinin uygunluğunu ancak ve ancak bir göstergebilimsel mekanizmanın dizgesel işleyişini ikna edici biçimde tanımlayarak sergileyebilir ve moda ya da yazın kavramına bol miktarda ürettikleri anlamları yıkan ya da boşaltan dizgeler biçiminde ağırlık verebilir.

Dahası, Barthes daha sonraları kendi göstergebilimini anlamın bilimsel çözümlemeye direnen tüm yönlerine dikkatini yöneltme olarak sunmayı istediyse de, sonraki eserlerinde anlam konusunda dikkatini çeken şey ilginçtir, çünkü anlamlandırmanın daha ileri düzeyleri konusunda genel savlarda bulunur. Bakkaldaki kadına ışık konusunda yaptığı yorumun bir sınıf bilinci içerdiğini belirttiğinde, bu ke-



9. Göstergebilim tarihi.

sinlikle bilim değildir; ama ilginç ve zekicedir, çünkü sınıf üyeliği göstergelerin araştırılmasının ne kadar geniş olması gerektiğini gösterir. Akademik tartışma törelerinin kişinin bir sorunun ifade ettiği tutuma değil de gerçek olmayan içeriğine yanıt vermesini gerektirdiği yorumunu yaptığında, bir araştırma konusunu tanımlamaktaydı: özel içerik ile söz ediminin temel gücü arasındaki ilişki ve farklı törelerin tepkilerini birine ya da diğerine nasıl yönlendirdikleri. "Tekerlekli sandalye"sinde güven içinde oturan Barthes, artık kavrayışlarını genişletmek ve kullanmak için bir bilimin eşlik etmesine gereksinim duymuyordu; kendisini empoze etmek yerine hoş bir gezinti olacak güçten yoksun bir söylem üretme arzusundan bahsedebilirdi (*Leçon*). Ancak, söyleminin ilgi alanı göstergelerin potansiyel açıdan dizgesel söyleminde ve bu söylemin güdülediği anlamda yatmaya devam edebilirdi. Çünkü nerede anlam varsa, orada dizge vardır. Bunu bize öğreten Barthes oldu.

VII. Bölüm

YAPISALCI

"Roland Barthes kimdir?" sorusunun hazır yanıtı "Fransız bir yapısalcı"dır. Her ne kadar Barthes'ın en büyük hayranları yapısalcılığın onun çok çeşitli meslek yaşantısında yalnızca bir an oluşturduğunda ve bu anda da kendisini tam olarak yansıtmadığında ısrar etseler de, o en önemli andır: etkisinin kaynağı, proje ve tutumlarının gerçekleşmesi, gelecekteki manevraları için sıçrama tahtası. Yapısalcılık artık otoriter bir kaynak haline geldiğinde, Barthes rahatlıkla yapısalcılıkla arasına bir mesafe koyabilir ve başkalarının onu bir "post-yapısalcı" olarak görmelerine izin verebilirdi; ama bu büyük bir karışıklık yarattı, çünkü "post-yapısalcılığı" icat edebilmek için bir kişinin yapısalcılığı dar bir karikatüre indirgemesi gerekecekti. "Post-yapısalcılık" olarak muştulanan şeyin büyük bölümü aslında zaten yapısalcı yazılarda göze çarpmaktaydı.

Times Literary Supplement için yazdığı 1967 tarihli bir denemede, Barthes, yapısalcılığı dilbilimcilerin yöntemlerinden kaynaklanan kültürel ürünleri çözümlemenin bir

yolu olarak tanımlar (*Le Bruissement de la langue*). Ve *Essais critiques*'te de kendisinin "tümü de birtakım dilbilimsel olmayan dilleri tanımlamayı amaçlayan bir seri yapısal çözümlemeyle ilgilenmekte" olduğunu açıklar. Görüngüyü derinlerde yatan kurallar ve ayrımlar dizgelerinin ürünleri olarak ele alan yapısalcılık dilbilimden iki önemli prensip alır: anlamlandıran varlıkların öze sahip olmadıklarını ama hem dahili hem de harici ilişki ağları tarafından tanımlandıkları prensibini ve anlamlandıran görüngülerin tanımlamanın bunları olanaklı kılan düzgülerin dizgelerini betimlemek olduğu prensibini. Yapısal açıklama tarihsel önceller ya da nedenler aramak yerine belirli nesnelerin ya da eylemlerin yapısını ve anlamını bu nesneleri ya da eylemleri içinde işlev gördükleri dizgeyle ilişkilendirerek tartışır.

1960'larda yapısalcılık ile göstergebilimi birbirinden ayırmak için bir neden görünmüyordu. *Essais critiques*'te "yapısalcı etkinlik" tanımını getiren Barthes, "anlamlandırmanın bilimsel adlandırmasına ciddi bir başvuru"nun yapısalcılığın niteliği olduğunu ilan ederek ilgili okuyuculara "*gösteren* ile *gösterileni*, *eşzamanlılık* ile *artzamanlılık*'ı kimin kullandığına dikkat" etmelerini öneriyordu. Yine de, sonuçta, göstergebilim bir çalışma alanı –her türden gösterge dizgesinin incelenmesi– olarak görülmeye başlarken "yapısalcılık" da 1960'larda çeşitli insan etkinliklerinin kökeninde yatan yapıları betimlemeyi amaçlayan Fransız yazılarının savlarını ve süreçlerini anlatmaya başladı. Barthes'ın yazdığına göre, "ister dönüşlü, ister şiirsel olsun, bütün yapısalcı etkinliklerin amacı" işlev görüşünün kurallarını ortaya koymak için bir nesneyi "yeniden oluşturmak"tır. Vardığı sonuca göre de, "yeni olan şey, keşfettiği nesnelere tamamlanmış

anlamlar atamaktan ziyade anlamın nasıl, ne uğruna ve hangi yollardan olanaklı olduğunu bilmeyi amaçlayan bir düşünce biçimidir (ya da bir "şiir sanatı"). Yazın öğrencisinden istediği şudur:

> Ahlaksal bir hedef olarak bir eserin anlamının çözülmesini değil, bu anlamın ayrıntılandırılmasının kural ve kısıtlamalarını yeniden oluşturmak. (...) Eleştirmen eserin mesajını değil, yalnızca dizgesini yeniden oluşturmaktan sorumludur, tıpkı dilbilimcinin tümcenin anlamını çözmekten değil, anlamın aktarılmasını sağlayan biçimsel yapıyı oluşturmaktan sorumlu olması gibi.

En ilginç ve yenilikçi yazınsal eserlerin işleyişini anlaması için, kişi, bu eserlerin alaya aldıkları, direndikleri ya da bozdukları düzgülerin dizgelerini yeniden oluşturmalıdır.

Yapısalcı yazın incelemesinin dört yönü belirtilebilir. Birincisi, yazınsal yapıların farklılıklarının elde edilmesi için yazın dilini dilbilimsel terimlerle betimleme çabası yer alır. Barthes yazınsal söylemi tartışırken dilbilimsel kategorileri sıkça kullanır; özellikle de Émile Benveniste'in ifade edilen duruma bir tür gönderme içeren dilbilimsel biçimler (birinci ve ikinci şahıs adılları, *burası*, *orası*, *dün* gibi ifadeler, ve belirli eylem zamanları) ile içermeyen biçimler arasındaki ayrımıyla ilgilenir. Bu ayrım Barthes'ın anlatı tekniğinin bazı yönlerini çözümlemesine yardımcı olur, ama dilbilime korsanca bir yaklaşımı vardır ve bazı yapısalcıların yaptıkları gibi dizgeli dilbilimsel betimlemelere kalkışmaz.[1]

1) Yapısalcı yazın çalışmalarında dilbilimin kullanımı için, bkz. benim *Structuralist Poetics* başlıklı eserim, bölüm I. Barthes'ın Benveniste'in ayrımını kullanımı için bkz. s. 197-200.

İkinci temel proje anlatıların bileşenlerini ve bunların farklı anlatısal tekniklerde olası bileşimlerini tanımlayan bir "anlatıbilim"in geliştirilmesidir. Halk öykülerine ilişkin "dilbilgisi" temel motifleri ve bunların bileşim olanaklarını betimleyen Rus biçimci Vladimir Propp'un eserlerini temel alan Fransız yapısalcılar özellikle olay örgüsü üzerinde yoğunlaşarak olay örgüsünün temel unsurlarının neler olduğunu, nasıl birleştiklerini, temel olay örgüsü yapılarının neler olduğunu ve eksiksizlik ve eksiklik etkilerinin nasıl üretildiğini sordular. Barthes *Communications*'un konuya yönelik özel bir sayısında çok uzun bir tanıtım yazdı (*Image, Music, Text* içinde "Introduction to the Structural Analysis of Narratives") ve sonraki çalışmaları da olay örgüsü yapılarının eserin anlaşılabilirliğini sağlama alma konusundaki



10. Barthes çalışma masasında.

rolünü ve bozucu anlatısal beklentiler yoluyla üretilebilecek etkileri vurgular. Yazdığına göre, "ima edilen bir birimler ve kurallar dizgesine göndermede bulunmaksızın" (*Image, Music, Text*, s. 81) bir anlatı üretmek olanaksızdır; yapılandırmaların aşırı ya da kandırıcı olması ancak ve ancak geleneksel anlatısal beklentilerle ilişkili olarak gerçekleşebilir.

Anlatının dizgesel yönden incelenmesinin yanı sıra, yapısalcılar yazınsal anlamların bir kültürün önceki söylemleri tarafından üretilen kodlara nasıl dayandığını da göstermeye çabalarlar. Bu projeye en önemli katkıyı da Barthes'ın birazdan ele alacağım *S/Z* başlıklı eseri oluşturur. Son olarak, yapısalcılık okuyucunun anlamı üretmedeki rolünün ve yazınsal eserlerin okuyucuların beklentilerine direnmek ya da uygun düşmek yoluyla etki oluşturma yollarının çözümlenmesini savunur. Barthes'ın Robbe-Grillet konulu tartışmasında dile getirilen bu konu daha sonraki yazılarında iki farklı biçime bürünür. Birincisi, sözcüklerin ve dolayısıyla da eserlerin yalnızca eğer yazınsal yapı anlaşılacaksa incelenmeleri gereken çapraşık töreler ve okuma alışkanlıklarıyla ilişkileri bakımından anlama sahip oldukları savı söz konusudur. Bu durumda, okuyucu törelerin deposu, töreleri uygulayan olduğu için önem kazanır. Şiir sanatı eserin anlaşılabilirliği üzerine odaklanır ve okuyucu bir kişi ya da öznellik olarak değil, bir rol olarak sunulur: okumayı sağlayan kodların somutlaşmış biçimi. Barthes'ın yazdığı gibi, "metne yaklaşımda bulunan 'Ben'in kendisi zaten diğer metinlerin, sonsuz olan, ya da tam olarak yitik olan (kökeni yitirilmiş olan) kodların bir çoğulluğudur. (...) Öznellik genellikle 'Ben'in metne ayakbağı olduğu bir çoğulluk ola-

rak düşünülür, ama aslında bu sahte çoğulluk yalnızca 'Ben'i oluşturan tüm kodların geride bıraktıkları izdir; böylece, sonuçta, 'Ben'in öznelliğini yalnızca basmakalıp yapıların genelliğine sahip olur". (S/Z) Bu okuyucu ikinci bir savda da ortaya çıkar: en ilginç ya da en değerli yazının okuyucuyu sürekli meşgul eden, ona meydan okuyan ve dikkatleri okumanın yapılandırma etkinliğine çeken yazın olduğu savında. "Yazınsal eserde (eser olan yazında) zor olan, okuyucuyu artık metnin bir tüketicisi değil, bir üreticisi yapmaktır." Yapısalcılık eleştiride okuyucunun temel nitelikli bir figür olarak ortaya çıkmasına öncülük etmiştir ve eğer, Barthes'ın söylediği gibi, "okuyucunun doğumu" artık anlamın kaynağı ya da son söz sahibi olarak görülmeyen "yazarın ölümünü izlemeli" ise, bu onun ödemeye hazırlıklı olduğu bir bedeldir (*Le Bruissement de la langue*).

Yapısalcıların bizim bir metinden nasıl anlam çıkardığımızı anlama çabası insanı yazını bir betimleme ya da iletişim olarak değil de yazın kurumuyla bir kültürün çapraşık kodları tarafından üretilmiş bir biçimler serisi olarak düşünmeye yönlendirir. Yapısal çözümleme gizli anlamların keşfedilmesi yönünde ilerlemez: Barthes'ın yazdığına göre, bir eser bir soğan gibidir, "bütünü, sonuçta, hiçbir merkez, çekirdek, gizem, hiçbir indirgenemez prensip, kendi yüzeylerinin birlikteliğinden başka hiçbir şey içermeyen tabakalardan (düzeylerden ya da dizgelerden) oluşan bir yapıdır" (*Le Bruissement de la langue*). Yapısalcı bir çözümleme bir metnin bir "açıklama"sını sağlamaz; bunun yerine, metnin ilk görünümünden işe başlar ve sorumlu olan kodların yerleşimine girer, "terimlerini tanımlar, sıralamalarını belirler, ama aynı zamanda ilk kodların perspektifinde görünecek

olan diğer kodların gerçekliğini de varsayar".[2] "La Mort de l'auteur"de dile getirdiği gibi:

> Karşımızda duran yazı çokluğunda, her şey *çözülmeli*, ama hiçbir şey *deşifre* edilmeden; yapı izlenebilir, her noktada ve her düzeyde yer alan "kaçık" (çorabın ipi gibi), ama altında yatan, hiçlik; yazıya ait uzam sonuna kadar izlenmeli, aşılmadan; yazma bıkıp usanmadan anlamı belirtir, bıkıp usanmadan onu yok etmek için, anlamın dizgeli bir dışlanışını sürdürerek. İşte, tam bu şekilde yazın (bu noktadan sonra *yazı* demek daha doğru olur) metne (ve bir metin olan dünyaya) bir "gizem", nihai bir anlam atfetmeyi reddederek bizlerin tanrıbilimsel karşıtı olarak adlandırabileceğimiz bir etkinliği, anlamlar atamayı reddetmek, sonuçta, Tanrı'yı ve onun üçlemesini –akıl, bilim ve hukuk– reddetmek olduğu için devrimsel bir etkinliği serbest bırakır.
>
> *Le Bruissement de la langue*

Anlamın "kaçık" uçlarını çözme eylemi: işte, bu, Barthes'ın Balzac'ın *Sarrasine* adlı kısa romanını satır satır ele aldığı en iddialı ve sürekli yapısal çözümlemesi olan *S/Z*'nin biçimidir. Metni parçacıklara ya da, kendi deyimiyle, "lexia"lara ayrıştıran Barthes, bu parçacıkların dayandıkları kodları tanımlar. Her bir kod bir okuyucunun belirli bir işlev ya da ardışıklığa katkı görevini yapan ayrıntıları tanımasını sağlayan birikmenmiş kültürel bilgidir. Örneğin, "*önalansal kod*"

2) Barthes, "Par où commencer?", *Le Degré zéro, suivi de Nouveaux essais critiques*, s. 155 / *New Critical Essays*, s. 89 içinde. Bu deneme, Barthes'ın yapısalcı bir çözümlemeye kalkışmaya ilişkin talimatları vermeye en çok yaklaştığı denemedir.

(Barthes teknik terimler yaratmak için sık sık Yunanca'yı kullanır) okuyucuların olay örgüsü ardışıklıklarındaki ayrıntıları konumlandırmalarına yardımcı olan bir seri eylem modelidir: "âşık olma", "adam kaçırma" ya da "tehlikeli bir görevi üstlenme"nin basmakalıp modellerine sahip olduğumuz için, okurken karşılaştığımız ayrıntıları aşağı yukarı konumlandırabilir ve düzenleyebiliriz. "*Yorumsamacı kod*" gizem ve gerilimi yönetir, neyin gizem olarak sayılabileceğini anlamamıza ve çözümüne olası katkı sağlayabilecek ayrıntıları düzenlememize yardımcı olur. *Göstergesel kod* okuyucuların karakterler yaratmak için bilgi parçacıklarını toplamalarını sağlayan kültürel basmakalıplar (örneğin kişilik biçimleri) sağlar; ve "*simgesel kod*" metinsel ayrıntılardan simgesel yorumlara giden tahminleri yönlendirir. Barthes'ın *S/Z*'de "*göndergesel kod*" olarak adlandırdığı şey, daha sonraları, metnin dayandığı kültürel bilgiyi sağlayan birçok kılavuz olarak anlaşılabilecek bir seri kültürel koda bölünür.[3] Balzac Kont Lanty için "bir İspanyol kadar kasvetli ve bir banker kadar da sıkıcı"ydı diye yazdığında, kültürel basmakalıpları kullanmaktadır. Zambinella'yı şarkı söylerken izlediği tiyatrodan çıktığında, Sarrasine'in "açıklanamaz bir hüznün pençesinde" olduğunu yazdığında, bizim kültürel benzerlik modellerimiz bunu derin bir bağlılığın işareti olarak okumamızı sağlar. "Tamamen kitaplardan türetilmiş olsalar da, bu kodlar, kentsoylu ideolojiye tamamen karşıt olan ve kültürü doğaya dönüştüren bir nitelikte, gerçek olanın 'Yaşam'ın temeli hizmetini görür" (*S/Z*).

3) Bkz. Barthes'tan "Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe", *L'Aventure sémiologique* içinde.

Kodları tanımlayıp bu kodların klasik ve modern çizgideki yazında işleyişleri üzerine yorumda bulunarak, Barthes, *Sarrasine*'i yorumlamayı değil, onu metinlerarası bir yapı, çeşitli kültürel söylemlerin ürünü olarak çözümlemeyi amaçlar. "La Mort de l'auteur"de şöyle yazar: "Artık biliyoruz ki, metin tek bir 'tanrıbilimsel' anlamı (Tanrı konumundaki yazarın 'mesaj'ını) ortaya koyan bir sözcükler dizisi olmayıp hiçbiri de özgün olmayan çeşitli yazıların karışıp çarpıştığı çok boyutlu bir uzamdır. Metin, kültürün sayısız kaynaklarından alınma alıntıların bir dokusudur" (*Le Bruissement de la langue*). Kodların bu alıntısal kullanımına dikkat ederek, örneğin, okunabilir yazının alaycı stratejilerini betimler. Göndergesel kodlar uyum sağlama nitelikleriyle kolaylıkla sıkıcılık kazanabilir:

> Klasik çare (...) onları uzak durarak ifade eden ikinci bir kod eklemek yoluyla alaycı bir biçimde ele almaktır. (...) Sarrasine "loş aydınlatılmış bir oda, kıskanç bir rakip, ölüm ve aşk vb. ummuştu" denildiğinde, söylem alakasız üç kodu birleştirir (...) İhtiras Kodu Sarrasine'in ne hissediyor olabileceğini yapılandırır: Romansı Kod bu "duygu"yu yazına dönüştürür: bu, romansının *adil* (doğal) bir ihtiras ifadesi olduğundan hiç kuşku duymayan masum bir yazarın kodudur. Alaysılama Kodu ilk iki kodun "saflığını" alır: romancı karakteri konuşturmayı üstlenirken (kod 2) alaysılamacı da romancıyı konuşturmayı üstlenir (kod 3) (...) Balzac'ın bu kodlar karışıklığından bir pastiş çıkarmak için ileri doğru tek bir adım atması yeterli olacaktır. Peki bu ileri doğru uzanışın etkisi ne? Sürekli olarak bir önceki aşamanın ötesine gidip sonsuzluğu hedefleyerek tüm maharetiyle yazmayı yapılandırır.
>
> S/Z



11. École pratique des hautes études'de seminer, 1974.

Okunabilir yazı okuyucunun hangisinin nihai kod olduğuna karar vermesini sağlar (örneğin, "bu alaysılama içeriyor" ifadesini). Ancak, Flaubert gibi bir yazar

> belirsizlikle yoğrulmuş bir alaysılamayı kullanarak, yazmaya etkileyici bir tedirginlik getirir: kodlarla oynamayı kesmeyi reddeder (ya da bunu çok kötü gerçekleştirir) ve sonuçta da (bunun yazmanın gerçek sınavı olduğuna kuşku yok) insan onun yazdığından sorumlu olup olmadığını (dilinin ardında bir özne olup olmadığını) asla bilemez: çünkü yazmanın özü (onu yapılandıran eserin anlamı) şu soruya verilecek her türlü yanıtı engellemektir: kim konuşuyor?

Barthes'ın kodlar arayışı içinde metni parçalayışı bir yandan yakın okuma gerçekleştirirken bir yandan da Anglo-

Amerikan yakın okuma geleneğinin her bir ayrıntının bütünün estetik birlikteliğine katkısının gösterilmesi gerektiği biçimindeki varsayımına da direnir. Eserin "çoğul" nitelikleriyle ilgilenen Barthes, bütünsel bir birleştirici yapı aramayı reddedip her bir ayrıntının nasıl işlediğini, hangi kodlarla ilişkili olduğunu sorar ve işlevleri keşfetme konusunda da becerisini kanıtlar.[4] Örneğin, görünüşte anlamsız betimsel ayrıntılar, "olay örgüsünü ilerleten, karakterleri ortaya koyan, gerilime katkı sağlayan ya da simgesel anlam üreten kodların herhangi biriyle ilişki kuramama" yoluyla bir "gerçeklik etkisi" üretir: anlama direnişleri sayesinde "gerçek olan bu" diye gösterirler.[5]

S/Z'de yatan paradoks, kategorilerinin Balzac'ın somut örneğini oluşturduğu klasik, okunabilir yazını açıkça küçümsemeleri ama çözümlemesinin Balzac tarzı bir kısa romanı çekici ve güçlü bir karmaşıklıktan ötürü desteklemesidir. *S/Z* okunabilir ile yazılabilir olan arasındaki, bizim beklentilerimize uyan klasik yazma ile nasıl okuyacağımızı bilmediğimiz ama sonuçta okurken yapılandırmamız gereken avangard yazma arasındaki ayrıma dayanır. "Yazılabilir olan bizim değerimizdir" diye ilan eden *S/Z*, yine de, okunabilir bir öyküyü alır ama ortaya sıkıcı bir öngörülebilirlik koy-

4) Barthes'ın *Sarrasine*'e "kuruluşçu karşıtı" yaklaşımını "yapıçözümcü" bir yorumla karşılaştıran çok zekice bir tartışmada, Barbara Johnson, Barthes'ın metni yeniden düzenlemeyi ya da yeniden yapılandırmayı reddedişinin, onun, eserin esere ait olduğu varsayılan okunabilir biçime ilişkin varsayımları yok ediş yollarını ıskalamasına neden olduğunu ileri sürmektedir. Bkz. "The Critical Difference: BartheS/BalZac", *The Critical Difference* (Johns Hopkins Press, 1981) içinde.

5) Bkz. Barthes'tan "L'Effet de réel", *Le Bruissement de la langue*, s. 185-6.

mak yerine çözümleme öyküyü açar, öyküyü kendi kodları ve kendi kültürünün anlamlandırıcı mekanizmaları üzerine akıllıca ve yetkin bir düşünce biçiminde sunar. "*Sarrasine* betimlemenin kargaşasını, göstergelerin, cinsiyetlerin ve kaderlerin önüne geçilemeyen (yaygın) dolaşımını temsil eder." Yıkıcı, avangard yazının üstünlüğünü ilan ederek, S/Z, Balzac severlerin Balzac'ın romanlarını takdir etme eğilimindeki klasik bir yorumun etkisinden kurtarmaya ve Balzac'ın eserlerini kendi anlamlandırıcı yordamlarını inceleyen eserler olarak ele almaya çalışabilecekleri bir entelektüel ortam üretilmesine yardımcı olur. Barthes'ın buradaki çözümlemesi de etkisi açısından örnek niteliktedir: genel olarak, törelerle uyumlu olan eserler ile bu töreleri çiğneyen eserler arasındaki bir ayrıma dayanan yapısalcı çözümlemeler, sonuçta, en beklenmedik, en geleneksel yerlerde radikal yazınsal uygulamalar keşfetmektedirler – böylece, Barthes'ın ilk baştaki ayrımının yanı sıra, yazınsal *tarih* kavramını da yıkmaktadırlar. Bu, Barthes'ın yapısalcılığının temel başarılarından biri (belki de gizli hedefi) olmaktadır.

S/Z Barthes'ın düşüncelerinin bir özetidir – yazına ilişkin görüşlerinin bir özeti ve genellikle birbirine karşıt oldukları düşünülen projelerinin buluşma noktası. Bir yanda, S/Z, eseri bileşenlerine ayırıp akılcı ve bilimsel bir ruhla adlandırıp sınıflandırarak güçlü bir bilimsel ve üstdilsel yönelimi gözler önüne serer. Okurların romanlardan nasıl anlam çıkardıklarını açıklama çabasıyla, *Critique et vérité*'de anahatları verilen şiir sanatına katkıda bulunur. Ancak, S/Z, Barthes ve diğerlerinin yapısalcı projeden vazgeçme olarak değerlendirdikleri bir şeyle başlar: Barthes, eseri de-

rinlerde yatan bir dizgenin ifadesi olarak ele almak yerine, farklılığını, denetlenemez değişkenliğini ve üzerine dayanır göründüğü kodları aşma yollarını inceleyeceğinde ısrar eder. *S/Z*'nin hem yapısalcılık hem de post-yapısalcılığın aşırı bir örneği olarak görülmesi gerçeği, bu ayrıma kuşkuyla yaklaşmamız gerektiğini gösterir. Daha en baştan anımsamamız gereken, yazınsal söylemin kodlarını betimlemeye yönelik yapısalcı çabaların Robbe-Grillet'ninkiler gibi avangard eserlerin bu töreleri nasıl vurguladıklarını, alaya aldıklarını ve çiğnediklerini araştırmakla ilişkili olduklarıydı.

Elbette, yapısalcılığın bilimsel ihtiraslarıyla, örneğin, karakteristik olarak söylemlerin kendi temellerini oluşturan felsefi varsayımları nasıl yıktıklarını gösteren ve "yapıçözüm"[6] adı verilen post-yapısalcı sürüm arasında bir karşıtlık var; ama insan bu ayrımdan kolaylıkla gereğinden fazla anlam çıkarabilir. Yapısalcı yazılar eleştirel düşüncenin odağını konulardan söyleme, anlamın kaynağı konumundaki yazarlardan toplumsal bir uygulamanın çapraşık dizgelerinde işlev gören töre dizgelerine çevirmek için sık sık dilbilimsel modellere başvururlar. Anlam, kodların ve törelerin etkisi olarak görülür – bazen törelerin çiğnenmesinin. Bu töreleri betimlemek için, yapısalcılık değişik çözümleme projelerine yöntembilimsel temel sağlayan çeşitli bilimleri –göstergelerin genel bilimini, mitolojiyi, yazın bilimini– kullanır. Ama her bir proje içinde ilgi marjinal ya da sorunsal görüngülere odaklanır ve bu görüngüler de onları dışlayan töreleri ta-

6) Yapıçözümün açıklaması için, bkz. benim *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* başlıklı eserim (Cornell University Press, 1982).

nımlamaya yardımcı olur ve güçleri bu törelere dayanır. Biçimlerin bilimi ya da eksiksiz "dilbilgisi" kavramı, uygulamada dilbilgisel ya da olağandışı olan üzerine odaklanan eser için yöntemsel temel görevini üstlenir, kirlenmeyle ya da tabuyla bağlantılı insanbilimsel çalışmalarda ya da Michel Foucault'nun delilik ve hapsedilmeye ilişkin yapısalcı çalışmalarında olduğu gibi. Kapsamlı bir bilim düşüncesinin yapısalcılık açısından oynadığı rolün, kapsamlı bir sorgulama kavramının post-yapısalcılık denen akımın bazı biçimleri için oynadığı rolle aynı olduğu ileri sürülebilir: ne eksiksiz bir bilim ne de eksiksiz bir sorgulama olası bir başarıdır; her biri de söylemin işleyişinin etkili çözümlerini üreten birer gerekliliktir. Barthes'ın çalışmasının *S/Z*'de yapısalcılıktan post-yapısalcılığa doğru önemli bir değişimden geçtiği düşüncesi Barthes'ın kendisinin beslediği bir düşüncedir; ama *S/Z*'de ele alınan konular o zamana kadarki eserlerinde zaten belirgindi. Daha önemli ve gözle görünür olan ise Barthes'ın kendisini hazcı ilan ettiğinde yaşanan değişimdir.

VIII. Bölüm

HAZCI

1975'te, *haz* teriminin çalışmasında kazandığı önemi bir mülakat esnasında açıklayan Barthes, "belirli bir hazcılığın, yüzyıllardır bastırılan, gözden düşmüş bir felsefeye geri dönüşün sorumluluğunu alma" arzusunu dile getirdi (*Le Grain de la voix*). *Le Grain de la voix* bu yeniden canlanışta temel belgedir, ama haz Barthes'ın diğer yazılarında da önemli rol oynar. *Barthes par Barthes*'ta "Onun açısından bir düşünce bir *haz sıçramasından* [*un empourprement de plaisir*] öte nedir ki?" diye sorar. *Sade/Fourier/Loyola*'da "Metin bir haz nesnesidir" der. Ama haz *alınmalıdır*. "Yazın sanatının karşısındaki zorluk, bu eserin bizi nasıl ilgilendirebileceği, bizi şaşırtabileceği, bizi tatmin edebileceğidir."[1]

Le plaisir du texte metinsel haz üzerine bir kuram olmanın yanı sıra, bir rehber, hatta bir itiraftır. Barthes'ın ifadesine göre: "Benim bir öyküde hoşlandığım şey, doğrudan onun

1) Chateaubriand'ın *Vie de Rancé* adlı eseri için önsöz, *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, s. 106.

içeriği, hatta yapısı bile değildir; ipince yüzey üzerine uyguladığım aşındırmalar [*éraflures*]: öykünün önünde koşuşturur, atlamalar yapar, inceler, yeniden öyküye dalarım." Haz "*bütüne saygı duymadığım* zaman gerçekleşen" *sürüklenme* [*la dérive*] eyleminden gelebilir ve Barthes saydam görünmeyen, teatral, hatta aşırı düzeyde kesin dile kapılmaktadır. Örneğin, "kesinlik"ten haz alır: "*Bouvard et Pécuchet*'de bana haz veren şu tümceyi okudum: 'Gerili iplere tahta mandallarla tutturulmuş giysiler, çarşaflar, mendiller sarkıyordu.' Ben burada kesinliğin aşırılığından, dilin bir tür manyakça kesinliğinden, (Robbe-Grillet'nin metinlerinde görülen) betimleyici bir delilikten hoşlanıyorum." Romanlarda, biyografilerde ya da tarihlerde anlatılan günlük yaşamın ayrıntılarından aldığı hazzı anlatan Barthes, tüketicinin hazzına ve "okuma hazlarının tipolojisine ya da haz alan okuyucuların hazzına" dayanan bir estetik hayal etmekteydi; bu estetikte her bir okuma nevrozu belirli bir metinsel haz bulur: fetişist parçaların, alıntıların, deyimlerin âşığıdır; saplantılı bir kişi üstdillerin, yorumların ve açıklamaların hevesli bir kullanıcısı; paranoyak, derin bir yorumcu, gizem ve karmaşıklıkların arayıcısı; histerik de kendisini bir an önce metnin içine atabilmek için tüm eleştirel bağlılıkları terk eden biridir.

Okuma ve hazzın tartışılması metin konusunda bir gizemin yaratılması gibi görülebilir, ama Barthes'ın ısrarla belirttiği gibi, "tam tersine, çabanın tümü metnin hazzını somutlaştırmaktan, metni *herhangi bir nesne gibi bir haz nesnesi* yapmaktan oluşur. (...) Önemli olan şey haz alanını dengelemek, pratik yaşam ile düşünsel yaşamın sahte karşıtlıklarını terk etmektir. Metnin hazzı bundan ibarettir: metnin ayrı tutulmasına karşı bir sav" ve erotik yatırımın diller ve

metinler de dahil olmak üzere her türden nesneyi içerecek biçimde genişletilmesinde ısrar edilmesi.

Metni haz alanına çekebilmek için, Barthes, bedeni göreve çağırır: "Metnin hazzı, bedenimin kendi fikirlerinin peşinden gittiği andır." Ya da, bir kez daha:

> Ne zaman bana haz veren bir metni "çözümleme" girişiminde bulunsam, "öznelliğim"le değil, "bireyselliğim"le, benim bedenimi diğer bedenlerden ayıran ve bu bedene ıstırap ya da hazzı uygun gören belirgin yapıyı bulurum: karşıma çıkan hazzı alan şey bedenimdir [*corps de la jouissance*]. Ve bu haz alan beden aynı zamanda *benim tarihsel konumdur*; çünkü biyografik, tarihsel, toplumbilimsel ve nörotik unsurları (eğitim, toplumsal sınıf, çocuklukta şekillenme vb.) birleştiren çok karmaşık bir sürecin sonunda ben (kültürel) haz ile (kültürel olmayan) coşkunun birbirine karşıt etkileşimini dengelemekteyim.

Bedene göndermede bulunmak, Barthes'ın okuma ve yazmaya ilişkin özdekçi bir açıklama türetmeye yönelik genel çabasının bir parçasıdır, ama dört belirgin işlevi bulunur. Birincisi, bu beklenmedik terimin getirilişi, özellikle de Descartes'ın "Düşünüyorum öyleyse varım" sözündeki *düşünme*de olduğu gibi ben kavramının uzun süredir bilinçlilik kavramıyla özdeşleştirildiği Fransız geleneğinde istenen bir yabancılaştırmayı üretir. Bu ben, kendisinin bilincinde olan bilinç, metinsel hazzı yaşayan değildir: *beden* Barthes'ın haz alma işine karışan varlık için verdiği addır – bu varlık Descartes felsefesindeki "zihin"den daha az saydam ve heterojen, daha az denetimde ve daha az erişilebilir düzeydedir.

İkincisi, yapısalcılık bilinçli öznenin belirlenmiş bir varlık olarak kabullenilmemesi ve anlamın kaynağı olarak ele

alınmaması, bunun yerine bu varlık yoluyla işleyen kültürel güçlerin ve toplumsal kodların ürünü olarak görülmesini sergilemeye çok enerji harcamıştır. Örneğin, bilinçli özne konuştuğu dilin efendisi değildir. Ben İngilizce'yi bedenimin İngilizce'yi konuştuğu, yazdığı ve anladığı anlamda "bilmekteyim", ama bu bilgimi oluşturan geniş ve karmaşık düzgü dizgelerini bilinçliliğe açamam. Noam Chomsky sanki bir bilinçlilik eyleminden söz edermiş gibi çocukların "bir dili öğrenme"lerinden söz etmek yerine dilin çocukların içinde "büyüme"sinden söz etmemiz gerektiğini ileri sürer. Chomsky dili "zihinsel bir organ" olarak adlandırır ve bilinçlilikten çok daha fazlasının söz konusu olduğunu vurgulamak için de onu bedenle ilişkilendirir. Diğer kültürel beceriler de bilinçli bilgiden çok daha fazlasını gerektirir: bir şarap uzmanı bir yılın ürününü diğer yılın ürününden nasıl ayırt ettiğini açıklayamaz, ama bedeni bunu nasıl yapacağını bilir. Barthes'ın "beden" terimini kullanışı da bu türden bir anlamı içerir.

Üçüncüsü, yapısalcılığın özneyi çeşitli kodların ve yapısal güçlerin ürünü olarak ele alması göz önünde bulundurulduğunda, Barthes, *S/Z*'de yer alan ve Bölüm 7'de alıntısı bulunan bir bölümde, benim öznelliğimin yalnızca sahte bir çokluk olduğunu, beni yapılandıran tüm kodların izi olduğunu ileri sürer – Barthes ısrarla ileri sürdüğü sayısız soruya dayanmaksızın öznenin hazzı hakkında konuşamazdı, ama bir bireyin bir metni okuyup haz alabileceği ve öznelliği ne kadar basmakalıp ya da genel hale getirilmiş olursa olsun belirli deneyimlerin bu bireyin kendi deneyimleri olarak ele alınacakları türünden görgül gerçeği dikkate alan bir konuşma biçimine de gereksinim duymaktadır. *Beden* kavramı

Barthes'ın özne sorunundan kaçınmasına olanak sağlar: "benim bedenimi diğer bedenlerden ayıran ve bu bedene ıstırap ya da hazzı uygun gören belirgin yapı"ya sığınarak, öznellikten söz etmediğini vurgular. Bir Rus kilise şarkıcısı şarkı söylediğinde, "ses kişisel değildir: şarkıcıya ilişkin hiçbir şeyi, onun ruhunu temsil etmez; özgün değildir ve aynı zamanda da bireyseldir: hiçbir kimliği, hiçbir 'kişiliği' olmayan ama yine de apayrı bir beden olan bir bedeni işitmemizi sağlar" (*Image, Music, Text*). Roland Barthes dilinin "dilbilgisi"ni alaya alan *Le Roland-Barthes sans peine* bu konuyu çok iyi ele alarak, Roland-Barthes dilinde "senin benimle aynı bedene sahip olmamandan ötürü olduğu kesin" demek yoluyla bir kişiyle fikir birliğine varamayacağınızın farkına varırsınız.[2]

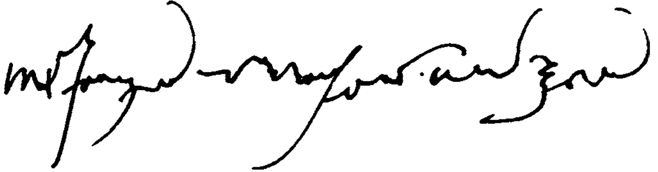
Dördüncüsü, "zihin" yerine "beden"in getirilmesi Barthes'ın gösterenin özdekliğini hazzın bir kaynağı olarak vurgulayışına uygundur. Şarkı söyleyenleri dinlerken somut nitelikteki "ses zerresi"ni ifadeselliğe, anlama ya da eklemlemeye tercih eder. Japonya'da Japon kültürünün (bir yerli açısından aşikâr olabilecek anlamları göremeyen) bir yabancı açısından bulanık olmasından haz alır. Tanık olduğu her şey bedensel hareketin haz dolu bir sergilenişi haline gelir: "Orada, beden varlığını korumakta." (*L'Empire des signes*)

Ama, bu özel amaçlara karşın, bedene sığınma kalıcı bir gizemlileştirme olasılığını da beraberinde taşıyor görünür. Barthes'ın kendi formülasyonları bazen bedenden gelenin başka herhangi bir şeyden daha derin, daha gerçek ve her şeyin ötesinde daha doğal olduğunu akla getirir. "Dilimle

2) Michel-Antoine Burnier ve Patrick Rambaud, *Le Roland-Barthes sans peine* (Ballard, 1978), s. 41.



Karalama mı. . .



yoksa gösterilen olmadan gösteren mi

12. Karalama.

her şeyi yapabilirim, *ama bedenimle yapamam.* Dilimle gizlediğim şeyi bedenim söyler." (*Fragments d'un discours amoureux*) Rus bir şarkıcıyı dinleyin: "Orada görülür ve inatçı, sözcüklerin anlamının ötesinde (ya da öncesinde) bir şey var – doğrudan şarkıcının *bedeni* olan, kulaklarınıza boşlukların, kasların, dokuların derinliklerinden, Slav dilinden getirilen bir şey." (*Image, Music, Text*) Bir metnin çözümlemesinin haz alan bedene dayandığını ileri sürmek, metne büyük düzeyde otantiklik atfetmektir – kuşkucu zihne dayanır olsaydı ola-

cağından çok daha fazlasını. *Roland-Barthes sans peine* içinde dile getirildiği gibi, bir ifadenin ardındaki otorite sorulduğunda, Roland Barthes dilini konuşan birinin "Ben kendi bedenimden konuşuyorum," demesi gerekir. Barthes daha sonraları bu çözümlemedeki ustalığı *La Chambre claire*'e "bedenim fotoğraf sanatı hakkında neler biliyor?" sorusuyla başlayarak onaylar – bu soru, bedensel bilgiye üstünlük atama varsayımıyla "zihninden daha azını" yanıtını davet edecek bir sorudur.

Eğer, Barthes'ın kullanımında sık sık söz konusu olduğu gibi, "beden" "özne" için bir dublörse, o halde, bu terim Doğaya bilinçli düşünceden daha fazla değer vermekten bir tavizde bulunmaksızın bilinçaltının tartışılmasından ve psikanalizle uğraşmaktan kaçınmanın bir yolunu sağlamaktadır. Barthes geçmiş çağların herhangi bir yazarı açısından "yazan ideoloji değil de beden olduğunda bir 'avangard' şansı her zaman vardır" (*Le Grain de la voix*) diye yazdığında, bedenin devreye sokulması bir yazarın fikirlerinin gelip geçici kültürel nitelikleri ötesinde, doğal bir altkatmanı çağrıştırır ve Barthes'ın –insan bedenine kültürel koşullarımızın ve kurumlarımızın ötesinde bir Doğa konumlandırmaya çalışan bir fotoğraf sergisi olan– "The Family of Man"de çözümlediği türden gizemlileştirmeyi başlatır.

Barthes bedene (ya da yakın zamanların Fransız düşüncesinde yeni bir ad işlevini gören Arzu'ya) yönlenmeye eşlik edebilecek gizemlileştirmenin oldukça farkındadır. *Image, Music, Text* "parçalanması gereken" organik bütünlük kavramının gizemlileştirici gücünün büyük bölümünü birleşik bir bütünlüğün imgesi olarak bedene yaptığı imalı göndermeden aldığını belirtir (s. 174). *Barthes par Barthes* içinde,

Barthes, *bedeni* "büyülü sözü" olarak tanımlar: "Bu öyle bir sözcük ki coşkulu, karmaşık, tanımlanamaz ve bir bakıma kutsal anlamlaması, sanki sözcük her şeye yanıtmış gibi bir izlenim vermekte." Ama yeni hazcılığında, Barthes, ne bu terimden ne de bu sözcüğün yazılarında sık sık gerçekleştirdiği Doğaya göndermeden vazgeçmeye niyetliydi. Bir zamanlar kentsoyluluğun kültür yerine Doğayı yerleştirme çabasını ve doğrudan "hisse dilen" ya da söylenmesine gerek olmayan şeye dayanarak zekâyı bertaraf etme çabasını acımasızca gözler önüne sermiş olan Barthes, şimdi, örneğin, şunu yazabiliyordu: "Wanda Landowska'nın harpsikord çalışının pek çok harpsikord çalan kişinin küçücük dijital girişiminden değil, Landowska'nın içsel bedeninden geldiğini kesin olarak –bedenin, heyecanın kesinliğiyle– işitebiliyorum (o kadar ki, onunkisi farklı bir alet)." (*Image, Music, Text*) Bu farklı bir Barthes mı?

Aslında, dile getirdiğim stratejik işlevler dışında, bedene yöneltilen ilginin çok az açıklayıcı gücü vardır. *La Chambre claire*'de "bedenim fotoğraf sanatı hakkında neler biliyor?" diye soran Barthes, yalnızca, belirli fotoğraflar "benim için var olmaktaydı" keşfinde bulunur. Ardından da bir karşıtlık kuralı olarak "yapısal bir kural koymak" zorunda kalır: kendi terimiyle bir fotoğrafın '*studium*'u[3] kişinin kendi kültürü ve dünya anlayışı açısından algıladığı şeydir – temsil edilen şeyin anlaşılması; fotoğrafın '*punctum*'u[4] ise bu sahneyi vurgulayan ya da bozan şey, "beni iğneleyen düzensizlik"tir. Barthes şu sonuca varır: "Hazzımın kusursuzluktan uzak

3) Konu. (ç.n.)
4) Yüzey. (ç.n.)

bir arabulucu olduğunu ve hazcı projesine indirgenmiş bir öznelliğin evrenseli tanımayacağını kabul etmek zorundaydım." (Kitabın ikinci bölümünde daha da ileri giderek fotoğraf sanatını aşk ve ölümün genel güçleriyle ilişkilendirir.)

Bedensel hazza sık sık göndermede bulunmasına karşın, *Le Plaisir du texte* aynı zamanda kuramsal bir eserdir. *S/Z*'de yer alan okunabilir ile yazılabilir arasındaki ayrımı iki haz türü –*plaisir* ve *jouissance*– arasındaki asimetrik karşıtlığa dönüştürür. Bazen *haz* her türden okuma hazzı için kullanılan genel terimdir. "Bir yanda, metnin bir aşırılığına değinmem gerektiğinde genel bir 'hazza" gereksinimim var (...) ve öte yanda da neşe, tatmini, rahatlığı (kültür özgürce nüfuz ettiğindeki tıka basa doyma hissini) coşkuya uygun düşen şok, rahatsızlık, hatta yitirmişlikten ayırınam gerektiğinde de Hazzın basit bir parçasına, özel bir 'hazza' gereksinimim var." Kimi zaman Barthes ayrım konusunda ısrar eder: haz alınacak metin okunabilir metindir, nasıl okunacağını bildiğimiz metin; coşku (*jouissance* ne yazık ki çevirmen tarafından "büyük mutluluk" olarak aktarılmıştır) veren metin "bir yitirmişlik durumunu empoze eden, rahatsızlık veren (belki de belirli bir can sıkıntısı düzeyinde), okuyucunun tarihsel, kültürel, psikolojik varsayımlarını kararsız hale getiren, okuyucunun dille olan ilişkisini krize sokan bir metin"dir.

Kitap bu iki metin türü ya da metin yönü arasındaki ilişkileri (tarihsel, psikolojik, tipolojik) inceler ve ayrımın önemli olduğunu kabul etse de metinsel hazzın ve metinsel etkilerin, haz veren rahat metinlerde coşku dolu anlar bulma ya da coşku dolu postmodern yazıyı yeterince okunabilir kılıp bu yazının yıkıcı, şiddetli, organik etkilerinin yaratılması olasılığına dayandığını sık sık öneriyor gibidir.

Barthes, "Ne kültür ne de onun yıkımı erotiktir," diye yazar; "erotik olan bu ikisi arasındaki boşluktur (...) hazzı etkileyen şey şiddet değildir, yıkım onu ilgilendirmez; onun arzuladığı şey bir yitirmişliğin, bir bağlantının, bir kesiğin, bir darlığın yeridir, okuyucuyu tam da coşku anında kavrayan çözülüştür." Çıplak bir beden "bir giysinin boşluklar bıraktığı" bir yerden daha erotik değildir. Avangard teknikleri ya da geleneksel beklentilerin yıkılması, okunabilir bir söylem içindeki boşluklar olarak daha zevkli bir biçimde ürkütücüdür: örneğin, Flaubert'in "söylemi anlamsızlığını hiç kullanmadan kesme, delme yöntemi" vardır. "Metnin gölgesine gereksinimi vardır, *bir parça* ideolojiye, *bir parça* betimlemeye, *bir parça* konuya: hayaletler, cepler, izler, gerekli bulutlar: yıkım kendi *chiaroscuro*'sunu[5] üretmelidir." Böyle olsa bile, Barthes'a göre, süreksizlikler, çözülmeler, belirsizlikler ve okunulamazlık anları belirli bir can sıkıntısı anlamını taşırlar. Barthes'a göre, "can sıkıntısı coşkudan fazlaca uzak değildir; can sıkıntısı, hazzın sahillerinden izlenen coşkudur". "Samimi anlamda can sıkıntısı diye bir şey yoktur" – can sıkıntısı yalnızca diğer gereksinimlerle yanaştığımız coşkudur.

Can sıkıntısı deyimi Barthes'ın *Le Plaisir du texte*'te yapmakta olduğunu örnekler. Bizler genellikle can sıkıntısını etkili bir deneyim olarak düşünürüz, ama can sıkıntısı herhangi bir okuma kuramında role sahip önemli bir kategoridir. Eğer bir kimse Zola'nın bir romanının her bir sözcüğünü dikkatle okuyacak olursa, can sıkıntısına kapılır, tıpkı

5) Aynı rengin çeşitli farklı tonları kullanılarak yapılan tek renkli tablo. (ç.n.)

Finnegans Wake'e olay örgüsünü anlamak için göz gezdirirken olduğu gibi. Can sıkıntısı üstüne düşünmek, metinlerle bu metinlerin gerektirdiği okuma stratejileri üstünde düşünmektir ve bu da adlandırmadan ziyade kuramsal nitelik taşıyan bir girişimdir. *Le plaisir du texte* bir kuram olarak kendi kendisini ciddiye almıyor gibi görünüyorsa, bu, okuyucular da süregelen bir kuramsal girişimin bir parçası olarak onu ciddiye almamalıdır anlamını taşımaz.

Barthes'ın hazcılığı yeniden canlandırışı onun değerlendirmesi en zor projesi olabilir, çünkü bir yandan daha önce gözler önüne serdiği gizemlileştirmelere kapılmış görünürken bir yandan da entelektüel gelenekselciliğe meydan okumayı sürdürür. Hazdan söz etmek günün en etkili entelektüel girişimlerince, özellikle de Barthes'ın kendisinin yüreklendirdiği girişimlerce gereksiz bulunarak bir kenara itilmişti; bu nedenle de hazcılığı yüceltmesi radikal bir adımdı. Ama Barthes'ın metnin hazlarını onurlandırınası yazın eleştirisini gelenekselcilerin asla terk etmemiş oldukları değerlere doğru yönlendiriyor gibiydi ve bedensel hazlara yaptığı göndermeler de birçokları açısından biraz daha az saldırgan düzeyde bilimsel ya da entelektüel yeni bir Barthes yarattı. Barthes'ın yaratılmasına kendisinin yardımcı olduğu bir entelektüel havaya karşı benzersiz başkaldırısı onu daha geniş bir halk kitlesi açısından birçok yönden makûl düzeye taşıdı; halk artık onu daha bildik bir figür olarak görebiliyordu: temel düşünme yollarına hiçbir şekilde meydan okumaksızın kendi ilgi alanları ve hazları konusunda yazılar yazan duyarlı, kendi halinde bir yazın adamı. Barthes'ın belirli açılardan stratejik ve radikal yönler taşıyan hazcılığı onu sürekli olarak kendi halinden memnun olma suçlama-



13. André Téchiné'nin filmi *Les sœurs Brontë* filminde Thackeray rolünü canlandıran Roland Barthes Marie-France Pisier ile birlikte.

larına maruz bırakır. *Sollers écrivain* en ciddi yazıları bile can sıkıcı olmaktan kurtarabilecek olan "duyusal nesnelerin söyleme geçişi" yoluyla sağlanan merkezi konumdaki hazdan söz eder. Sollers'in eseri "*H* bir sözcük ormanıdır ve ben bu orman içinde bana neyin dokunacağını görmek için dolanıyorum (küçükken, kırsalda etrafa gizlenmiş olan çikolatadan yumurtaları bulmak için koşuştururduk). (...) Beni ilgilendirecek olan, *benim için* anlamı yapılandıracak olan parçayı bekliyorum". Ciddiyetten bir anda uzaklaşıveren tüm duygusallığıyla, ayraç içinde verilen bu ifade, Barthes'ın bir yazar olarak yaşadığı en cesur anlardan biri olabilir, ama okuyucuların bu ifadeye ihtiyatla yaklaşmaları gerekir.

IX. Bölüm

YAZAR

Barthes, *Barthes par Barthes*'ta dönüp de kendi çalışmasına baktığında, bir eleştirmen ya da göstergebilimci değil, bir yazar görür. Vurguladığı kavramların geçerliliğini tartmak yerine bu kavramların yazma taktikleri olarak yararlılıklarına değinir: bu kavramlar "metnin ilerlemesini sağlar", "onun [Barthes'ın] bir şey söylemesine izin verir". Annesinin ölümü Barthes'ın onun hakkında bir şeyler yazmayı istemesine neden oldu ve Collège de France'taki "Preparation for the Novel" konulu son dersleri de yazarların yaşamlarının ayrıntılarına şaşırtıcı bir ilgiyi sergilediler: yazarların zamanlarını, çalışma yerlerini ve toplumsal yaşamlarını yazarken nasıl düzenledikleri. Mülakatlarda ve *Barthes par Barthes*'ta kendisinin "yazma gereçleriyle ilişki"sini (tükenmez kalem ya da daktiloya dolmakalemi tercih etmesini) ve mamasıyla günlük programının düzenlenişini anlatır – bu anlatılar *Le Roland-Barthes sans peine*'de çok güzel alaya alınmaktadır. Bir keresinde belirttiği gibi, gerçek bir yazar için *yazmak* geçişsiz bir yüklemdir: insan

bir şey yazmaz, yalnızca yazar.[1] Şimdi de kendi çalışmasını bu terimler açısından sunmaktadır: görevi belirli türden görüngüleri çözümlemek değil, *yazmaktır*. *Barthes par Barthes* onun geçmişteki çalışmalarının bir eleştirisi değildir: "Kendime ait eski bir parçanın peşinden gitmek gibi yorucu bir işi terk ediyorum, kendimi (anıtlar için kullandığımız terimle) *restore* etmeye kalkışmıyorum. Şunu demiyorum: 'Kendimi betimleyeceğim'; ama şunu söylüyorum: 'Ben bir metin yazıyorum ve adını da R. B. koydum.'" Bütün çalışmasının, parçacıkları yoluyla yazarın yazınayla olan uğraşını inceleyen bir yazınsal biçim olan *Gide* dergisini[2] yeniden canlandırmaya yönelik gizli bir çaba olabileceğini ileri sürer. Yeni bilimler önermekte olduğu zamanlarda bile yazarlık yetkisini kullanarak diğer disiplinlerin dilini çalıp kullanmayı uygun buldu. *Mythologies*'de yer alan "Myth Today" daha ilk paragrafında bizlere Mit'in bir "konuşma tipi", "bir iletişim dizgesi", "bir mesaj" ve "anlamlama biçimi" olduğunu anlatır ve dilbilimde bu terimlerin arasında var olan önemli ayrımları hiç umursamadan göz ardı eder. Daha sonraları, yazar olarak kavramlarla ilişkisi daha belirgindir ve bir yorum konusu halini alır. Söylediğine göre, *La Chambre claire*'in başladığı yer "müphem, öylesine, hatta kinik bir görüngübilim[dir]; kendi prensiplerini benim çözümlememin kaprislerine göre çarpıtmayı ya da terk etmeyi hemen kabul etmiştir". *Barthes par Barthes*'tan bir bölüm bu eğilimi farklı terimlerle betimler:

1) "To Write: an Intransitive Verb", *Le Bruissement de la langue*, s. 21-31.

2) André Gide'in 1909'da kurulmasına yardımcı olduğu *La Nouvelle Revue Française* adlı yazın konulu dergi. Dergide yayınlanan denemeler öncelikle yaratıcı yazarların psikolojilerinin çözümlenmesine yönelikti. (ç.n.)

Onu çevreleyen dizgelerle olan ilişkisi açısından, o kim? Örneğin, bir yankı odası: düşünceleri kötü bir biçimde kopyalar, sözcükleri izler, sözcük dağarcıklarını ziyaret eder, yani onlara saygılarını iletir, kavramlara *sığınır*, bunları bir ad altında prova eder; bu adı bir amblem biçiminde kullanır (böylece de bir tür psikolojik ideografi denemiş olur) ve bu amblem de onun göstereni olduğu (basitçe ona bir gösterge sağladığı) dizgeyi sonuna kadar izleme külfetinden kurtarır. Lacan'a özgü "imge repertuvarı" [*imaginaire*] klasik "özsevgi"nin [*amour-propre*] sınırlarına uzanır. (...) "*Kentsoylu*" Marksçı vurgunun tümünü alırken estetik ve etik olana doğru akmayı da sürdürür. Bu yolla, kuşkusuz, sözcükler değiştirilir, dizgeler iletişime geçer, modernite denenir (bir kişinin nasıl çalışacağını bilmediği bir radyonun üstündeki bütün düğmeleri denemesi gibi) ama bu arada yaratılan iç-metin tam anlamıyla *yüzeyseldir*: *gevşek olarak* yapışıp kalır: ad (felsefi, psikanalitik, siyasal, bilimsel) özgün dizgesine kopmayan ve varlığını sürdüren bir hatla bağlı kalır: inatçı ve havada. Hiç kuşkusuz, bunun nedeni kişinin aynı anda hem bir sözcüğü arzulayıp hem de onu sonucuna ulaştıramamasıdır; kişinin içinde sözcüğe duyulan arzu sürer ama bu arzu kısmen bir tür doktrinsel titreşim tarafından yapılandırılır.

Bir terimiözgün dizgesinden kurtarmanın hazzı ne olursa olsun, "doktrinel titreşim" Barthes'ın yazılarının başarısında önemli oldu ve Barthes kendi terimlerini yaratarak, başka bir söylem grubunun desteğini terk ederek bunu ortaya koyduğunda etkiler oldukça farklıdır. Sınıflandırmalardan her zaman hoşlanmış olan Barthes, teknik terimlere ya da Yunanca sözcüklere güvenirdi. *Sur Racine*'de, üç tür yazınsal tarih olduğunu ileri sürdü: yazınsal gösterilenler tarihi, yazınsal gösterenler tarihi, yazınsal anlamlama ta-

rihi. Bir düşünce dizgesine ait olan ve bu dizge tarafından desteklenen terimlerin kullanımı tipolojiye bir mantık ve inandırıcılık verir – bu terimler değişmeceli uygulansalar bile. Bir karşılaştırma olsun diye *Sollers écrivain*'deki bir tipolojiyi ele alalım; burada, Barthes, Sollers'i okumanın beş yolu olduğunu ileri sürer: "*en piqué*", "*en prisé*", "*en déroulé*", "*en rase-mottes*" ve "*en plein-ciel*". Bu terimler kabaca "mızraklarken", "tadını çıkarırken", "açarken", "burnunu kaldırmadan" ve "ufukta" biçiminde çevrilebilir. Bu tipoloji iki kat değişmeceli türdendir: kategoriler sanki biçim ya da anahtarmış gibi sunulurlar ("ufuk*ta*") ve oldukça farklı söylem alanlarından alınmışlardır. Çok az ortak noktaları vardır ve okumayla ilişkileri net değildir. "Mızraklar biçiminde" okumak etraftaki hoş sözcük öbeklerini toplamaktır; "tadını çıkarır biçimde" okumak belirli bir gelişmeyi tam olarak sindirmektir; "açma biçiminde" okumak çabucak ve düzenli biçimde ilerlemektir; "burnunu kaldırmadan okumak" sözcük sözcük ilerler ve "ufukta" okumak da özetlere eğilip metni bir bağlam içinde bir nesne olarak görmektir. Buna aslında atılabilir tipoloji de denilebilir: anlamlı, belki akıllıca, ama başkalarının onu bir okuma kuramına katmaya çalışmaları için gerekecek kuramsal savlardan ve şanstan yoksun. Barthes kuramsal ifadelerde bulunmayı sürdürdü ama gitgide artan bir düzeyde de bu ifadeleri kendi kuramsal konumlarının ayağını kaydıracak biçimde sunma yollarını buldu.

Bir yazar olarak Barthes farklı ve kalıcıdır: entelektüel tartışmalar için yeni ve daha canlı bir dil yapılandıran bir Fransız düzyazısı ustasıdır. Farklı açılardan bir görüngüye ulaşan sözcük öbeklerini ya da tümcecikleri birleştiren alı-

şılmadık düzeyde gevşek, ardıl bir sözdizimini tercih eden Barthes, soyut kavramlara duyusal bir somutluk vermeyi başarır. Sanatın temeli, bir terimin ve onun sıradan bağlamının anlamlarının çok farklı bir bağlama uygulanmasıdır; belki de bunun en belirgin örneği dönüştürülen bağlamın barizleştirildiği eğretilemelerde yer alır: "Kendimi (anıtlar için kullandığımız terimle) restore etmiyorum"; "anlamdan muaf (askerlik hizmetinden muaf olmaktaki gibi)". Belirli nesneleri değil de dizgeleri kıyasladığı için, Barthes kendi hayalgücünü "tek-mantıklı" olarak değil, eğretilemeli olarak betimler (*Barthes par Barthes*). Bu hem onun biçeminin bir özelliğidir hem de genel bir çözümleme stratejisi, tıpkı herhangi bir etkinliği bir dil gibi ele aldığında ve olası bileşenleri ve bunu izleyecek artımları aramasında olduğu gibi.

L'Empire des signes onun eleştirel, çözümlemeci bir projeyle bağlantılı olmayan ilk eseridir. Kendi gözlemlediği gibi, Japonya "beni yazma düzleminde oldukça özgür kıldı" (*Le Grain de la voix*). Günlük yaşamda mutluluk dolu yaşamı teşvik edecek nesneler ve uygulamalar buldu – bizim uygarlığımızın karşıtı konumda bir uygarlığa ait mutlu bir *Mythologies*. Anlattığı gibi, kurgusal bir ütopya hayal etmek yerine, "[ben], herhangi bir biçimde herhangi türden bir gerçekliği dile getirdiğimi ya da çözümlediğimi ileri sürmeksizin, dünyanın herhangi bir yerinden bazı nitelikleri (bir grafik ve dilbilimsel terimi) seçebilir ve bunlardan bir dizge oluşturabilirim. İşte, bu dizgeye ben 'Japonya' adını vereceğim". Bu kültürün bazı yönlerini yansıtan yirmi altı uzun parça –yemek, tiyatro, yüzler, içinde önemli bir şey bulunmayan özenle hazırlanmış paketler, haiku, jetonlu oyun makineleri– Barthes'ın ütopyasının anahatlarını oluşturur; bu ütopyada

yapaylık hüküm sürmektedir, biçimler anlamlarını yitirmiştir ve her şey yüzeyden oluşur. Ekonomik mucizelerin ve teknolojik üstünlüğün kapitalist Japonyası hiçbir görünüm sergilemez, ama Barthes *Tel Quel* adlı dergi dostları Mao Zedong ile Çin'in Kültürel Devrim'ini överlerken kendisinin Japonya'yı idealleştirmekle ne tür bir aşırılık sergilediğini biliyordu. Gerçekliği ne olursa olsun, Japonya Barthes'ı bir yazma konumuna [*en situation d'écriture*] soktu.

Barthes par Barthes belki de bu yazarın en büyük başarımıdır. Abecesel sıralamada düzenlenmiş, bazıları birinci ve bazıları da üçüncü tekil şahıstan aktarılan, rasgele bir sıralama izlenimi vermek için sonradan eklenmiş olabilecek oldukça düzensiz başlıklar içeren parçacıkların bir derlemesi olan *Barthes par Barthes*, "onun fikirlerine yönelik bir kitap değil"dir; "kendi fikirlerine direncinin kitabı"dır. Hayalgücü zenginliği sergileyen kendi kendini hor görme yaklaşımıyla çekici hale gelen eser, insanı onu otoriter bir rehber olarak kullanmaya yönlendirir, özellikle de kendi yazarını inkâr ettiği için: "Benim kendi hakkımda yazdıklarım asla *son söz* değil: ben ne kadar '*samimi*'ysem o düzeyde yorumlanabilirim (...) metinlerim birbiriyle bağlantısız, içlerinden hiçbiri bir diğerini değiştirmemekte; en sonuncu yalnızca *bir başka metin*, anlam açısından nihailik taşımadan serinin sonuncusu olmaktan öte bir şey değil: *metin üstüne metin*, asla hiçbir şeyi aydınlatmayan bir düzende."

Kendi fikirlerine direnip "R.B." hakkında konuşur; kendisini çözümlemek yerine "bir imge dizgesi sahneleme"yi gerçekleştirir – kendisine ait imgeler etrafında bir sahne üzerindeki panellermiş gibi dolanır, yanlardan bazılarını sahneye getirir, diğerlerini arkaya taşır, bunları düzenler.

Sunduğu çocukluk anıları, yaşamına ilişkin daha önceki ifadelerin insanı düşünmeye yönlendirdiğinden çok daha olumlu ve nostaljiktir. Sürmekte olduğu huzur dolu, orta sınıfa özgü yaşamı sunmaktan çekinmez –özellikle de kırsal yörelerde tatile çıktığı zamanları– ve "kişisel yaşantımı en ileri derecede ortaya serdiğimde kendimi en ileri derecede ortaya koymaktayım" der, çünkü sol kanat entelektüellerinin *Doxa*'sına[3] göre gerçek anlamda "kişisel" olarak adı çıkmış şey "önemsiz eylemler, kişi tarafından itiraf edilen kentsoylu ideolojinin izleridir". Bu terimleri kullanarak aslında risk almaktadır; oysa, kitap diğer konular hakkında şaşırtıcı düzeyde ağzı kapalıdır. Annesi hakkında yazar ama tuhaf bir güdü sonucunda yazılarından sürekli dışladığı, ayrı babadan olma erkek kardeşinden hiç söz etmez – sanki hayalgücünün annesinin yalnızca kendisi için var olmasına gereksinimi varınış gibi. Ayrıca, bedeni savunan bu kişi hiçbir cinsel patavatsızlıkta bulunmaz. "The Goddess H."[4] konulu bir parçada "bir sapkınlığın (burada, iki H'nın –homoseksüelliğin ve haşhaşın– sapkınlığı) potansiyel hazzı daima olduğundan daha az değerli görülmüştür" yorumunda bulunur ama kendi cinsel yaşamının nasıl olduğuna ilişkin tek bir itiraf ya da anekdot yer almaz. Mutsuz bir homoseksüel yaşamı ortaya koyma işi ölümünden sonra yayımlanan metinlere, özellikle de *Incidents*'a kalmıştır: saatlerce genç erkekleri düşünüp eyleme geçmekten kaçınmalar; anlatılan karşılaşmalarda da hayal kırıklıkları. "Ben konusunda yaz[arak], imge dizgesi derleyerek, kendimi korumak amacıyla ve aynı

3) Popüler fikirler.
4) Tanrıça H.

zamanda da kendimi sunmak amacıyla bu beni bağlamış oluyorum." Dengeler çok dikkatlice hesaplanmaktadır.

Barthes'ın nitelikleri belki de aşağıda yer alan ve yazma konusunda özbilinçli düşünceyi içeren parçalar gibileri yoluyla gösterilebilir:

> Bu kitapta özdeyişsel bir ton hâkim (*biz, kişi, daima*). Burada özdeyiş insan doğasının temel kavramıyla işbirliği içinde; klasik ideoloji ile bağlantılı: dil biçimlerinin en küstah (çoğu zaman da en aptal) olanı. O halde, neden reddedilmesin? Nedeni, her zaman olduğu gibi, duygusal: ben özdeyişler yazıyorum (ya da hareketlerinin anahatlarını oluşturuyorum) *çünkü kendimi temin etmek istiyorum*: herhangi bir rahatsızlık baş gösterdiğinde, benim gücümü aşan sabit bir değere tutunarak onu zayıflatıyorum: "Aslında, bu her zaman böyledir": ve özdeyiş doğmuş oluyor. Özdeyiş bir tür *tümce-ad* gibi, ve adlandırmak da yatıştırmaktır. Dahası, bu da bir özdeyiş: benim özdeyişler yazarak aşırılığı arama korkumu zayıflatmakta.
>
> *Barthes par Barthes*

Bu tür düşüncelerin gücü, entelektüel yapılar için duygusal nedenleri tanımlamalarına bağlıdır: sanki dünyaya bir anlam ararlarmış gibidirler. Ama güçlü bir açıklama –entelektüel bir yapı– çekici olduğu için de, okuyucu, tıpkı yazarın kendisi gibi, çapraşık bir döngü içinde hapsolur. Kişi bu düşünceye ne kadar inanırsa ondan o kadar kuşku duymalıdır. Bu türden tuzaklar güçlü yazının etkileridir.

Barthes'ın bir yazar olarak en ünlü ve en alışılmadık başarımı aşk söylemi üzerinde yazdığı *Fragments d'un discours amoureux* adlı eseridir. Bu dil –bir âşığın eşiyle karşılıklı etkileşiminden değil de öncelikle âşığın yalnız başına kal-



14. Peter tamamen kurgusaldır fakat çok ama çok iyi yazılmıştır.

dığı zamanki sızlanmalarından ve düşüncelerinden oluşur– hiç de moda değildir. Milyonlarca insan tarafından konuşulmasına, ciddi yazın eserlerinin yanı sıra popüler öykülerimize ve televizyon programlarınıza sızmış olmasına karşın, bu söylemi inceleyen, koruyan, değiştiren, yargılayan, yineleyen ve bu söylemin sorumluluğunu üstlenen hiçbir kurum yoktur. Bu rolün bir bölümünü üstlenen Barthes bunda "romansı olanı" yaratmanın bir yolunu bulur: olay örgüsünden ve karakterlerden yoksun roman. Abecesel olarak sıralanmış, *s'abîmer* (kapılma) konusundan *vouloir-saisir* (sahip olma arzusu) konusuna kadar uzanan başlıklar altında, Barthes, çeşitli türden söylemleri bir araya getirdi: yazın-

sal eserlerden, özellikle de Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları* adlı eserinden alıntılar ve açımlamalar, adı belirtilmeyen bir âşığın kendi durumu hakkında düşünüp kendi durumunu seslendirdiği birinci tekil kişi ifadeleri ve çeşitli kuramsal yazılarda (Platon, Nietzsche, Lacan) önerilen düşünceler. Bu parçalar ya da Barthes'ın deyimiyle "figürler" ("duruşlar" anlamında) serisi bir roman için gereken malzemeyi, birçok sahnenin yanı sıra, ihtiraslı ya da düşünce yüklü sözceleri içermektedir ve kişisel bir aşk öyküsünün pek de net olmayan ipuçları da mevcuttur, ama hiçbir gelişme ya da süreklilik, hiçbir olay örgüsü ya da bir aşk ilişkisinde gelişme görülmez; karakterlerin gelişimi yerine, yalnızca âşığın ve sevilen kişinin genelleştirilmiş rolleri yer alır.

Başlıklar aşkla bağlantılı "sayılar" ya da "ifadeler"in adlarıdır.

> Eğer "Endişe" gibi bir figür varsa, bunun nedeni öznenin bazen (sözcüğün klinik anlamına aldırmaksızın) şöyle bağırmasıdır: "*Je suis angoissé*" (Endişe atağı geçiriyorum!) Callas bir yerlerde "*Angoscia!*" diye bir şarkı söyler. Figür bir tür operaya özgü aryadır; nasıl ki bu arya tanımlanıyor, ezberleniyor ve yalın biçimleriyle kullanılıyorsa ("*When I am laid*", "*Pleurez mes yeux*", "*Lucevan le stelle*", "*Piangerò la mia sorte*"), figürün çıkış noktası da onu karanlığın içinde eklemleyen bir ifade, bir tür şiir, nakarat ya da ilahidir.

"Anlamak istiyorum...", "Yapılması gereken ne...?", "Parmağım yanlışlıkla...", "Bu böyle sürüp gidemez..." Barthes'ın sevda yüklü figürlerinin, bizim görünce *tanıyacağımızı* söylediği tanıtıcı ifadelerin yalın biçimlerinden bazılarıdır. "Figürler bizlerin, görümüz önünden geçip giden söy-

lem içinde, okunmuş, işitilmiş, hissedilmiş bir şeyleri tanımamız ölçüsünde şekillenir." Nasıl ki bir dilin dilbilgisi o dili anadili olarak konuşanların dilsel yeterliliğinin bir betimlemesiyse ve dili konuşanlara dilbilgisel açıdan kabul edilebilir olanları içermeyi amaçlıyorsa, Barthes da bizim kültürümüzün kodları ve basmakalıpları açısından bir âşığın sızlanmalarında kabul edilebilir, tanınabilir olanı yakalamaya çalışır. Avrupa kültürünün büyük bir bölümü açısından sevda yüklü tutumlara model oluşturduğu ve bu karmaşık, duygusal, ihmal edilmiş sözbilimin zengin bir kaynağını sağladığı için Goethe'nin *Werther*'ini referans noktası olarak alır.

Barthes bu söylemi çözümlemeyi değil, taklit etmeyi önerirse de, çözümleme anları da sık sık ortaya çıkmaktadır; ayrıca, taklit edilen âşık da kendi durumuyla çevresindeki göstergeler üzerinde yoğun bir biçimde düşünerek çok iyi bir çözümlemeci olduğunu kanıtlar. Örneğin, "Quand mon doigt par mégarde ..." (Parmağım yanlışlıkla...) "Bu figür, arzulanan varlığın bedeniyle (daha net olarak teniyle) kaçamak bir temasın neden olduğu her türden içsel söyleme değinmektedir." İnsan âşığın bu bedensel temasın fiziksel hazzına odaklanmasını bekler, ama:

> O âşıktır: o her yerde, hiçten anlam yaratır ve onu heyecanlandıran da anlamdır: anlamın beşiğidir o. Âşık için her bir temas tepki sorununu beraberinde getirir: tenin yanıt vermesi istenir.
>
> (Bir el sıkış –bilgi yüklü devasa bir kaynak–, avuç içine küçücük bir hareket, uzaklaşmayan bir diz, sanki doğal bir şey yapılıyormuş gibi kanepenin arkasına uzatılan bir kol ve sonunda buna yaslanan bir baş – bu, güç algılanan ve gizlice

gerçekleştirilen göstergelerin parazit yaşam sürdüğü alandır: duyuların değil de anlamın bir festivali gibi.

Âşık bir göstergeler evreninde yaşar: sevilene yönelik hiçbir şey anlamsız değildir ve âşık davranışının ayrıntılarını sınıflandırıp yorumlamak için saatler harcayabilir. "Olayın kendisi önemsiz (daima önemsiz) ama sahip olduğum bütün dili de kendisine çekmekte."

Barthes âşığın göstergebilimsel düşüncelerini betimlerken becerikli ve ikna edicidir. Sık sık, âşık "Yapılması gereken ne?" sorusunun "düşünceye sevk edici figürü"ne takılıp kaldığının farkına varır:

Davranış konusundaki endişelerim boşuna ve, daha da beteri, sonsuz. Eğer öteki, yanlışlıkla ya da dalgınlıkla, belirli zamanlarda ulaşılabileceği bir yerin telefon numarasını verirse, anında kafam karışır: telefon etmeli miyim, etmemeli miyim? (Telefon edebileceğimi söylemenin bir yararı yok –bu zaten mesajın nesnel, akılcıl anlamı– çünkü benim başa çıkacağımı bilemediğim şey de bu *iznin* ta kendisi.)

...Benim açımdan, sevda yüklü bir konu, her şey olan her şey, rahatsızlık veren her şey, bir gerçek olarak değil, yorumlanması gereken bir gösterge olarak alınır. Âşığın bakış açısından, gerçek önemli bir hal alır, çünkü hemen bir göstergeye aktarılır: önemli olan (yankıları yoluyla) göstergedir, gerçek değil. Eğer öteki bana bu yeni telefon numarasını verdiyse, bu neyin göstergesiydi? Aramanın vereceği hazdan ötürü *hemen* telefon etmeye bir davet mi, yoksa *sırf durum gerektirdiğinde*, gereksinim duyulduğunda telefon etmeye bir davet mi? Yanıtımın kendisi de bir gösterge olacak ve bu göstergeyi öteki kaçınılmaz bir biçimde yorumlayacak– böylece, ikimiz arasın-

da, imgelerin heyecan manevraları gerçekleşecek. *Her şey anlamlandırır*: işte, bu varsayımla kendimi hapsediyor, kendimi küçük hesaplara bağlıyor, kendimi hayatın tadını çıkarmaktan alıkoyuyorum.

Bazen, "hiçbir şey" (dünyanın onu gördüğü gibi) hakkında düşünmek yoluyla, kendimi tüketiyorum; ardından, tepki olarak –deniz tabanına ayağı değen, boğulmakta olan bir adam gibi– *içten gelen* bir karara (içten gelen: büyük düş, cennet, erk, coşku) geri dönmeye çalışıyorum: *haydi, telefon et, madem ki istiyorsun*! Ama bu tür bir çırpınış yararsız: sevda yüklü zaman öznenin ani istek ve eylemi bir hizaya getirmesine, bunların denk gelmelerine izin vermez: ben yalnızca "duygularını eylemlerine yansıtan" bir insan değilim – benim deliliğim yumuşatılmış, görünmez: benim sonuçlarından, her türlü sonucundan korktuğum şey *hemen*: "içten gelen" şey benim korkum – benim kendi düşüncem.

Bu türden romansı parçalar hem âşığın düşüncelerinin tanınabilir figürlerini yansıtır hem de anlamlandırma mekanizmalarıyla bunların tuzağa düşürücü güçlüklerini canlı bir biçimde gösterir. Âşık, saplantılı yorumcu ve kendi yorumsal çıkmaz durumlarının zihni açık çözümleyicisini göstergebilimci ya da mitoloji uzmanından ayıran şey onun söyleminin duygusallığıdır: geleneksel göstergeleri harekete geçirilmiş göstergelerle karıştırır, kendisini çevreleyen önemsiz nesnelere doğal ve içten görünen özel anlamlar atar.[5] "Modern düşünce tarafından değersiz kabul edilen" bu duygusal-

5) Duygusalın göstergebilimsel bir tartışması için bkz. benim *Flaubert: The Uses of Uncertainty* başlıklı eserim (Cornell University Press, 1974), s. 225-8.

lık aşkın gözden düşmesine, hatta "müstehcen" bulunmasına, nezaket içeren birlikteliklerde tartışılmaması gereken bir konu halini almasına neden olur – oysa, seks günümüz söylemi içinde önemli bir konu olarak kabul edilmektedir. ("Tarihsel rol değişimi: artık 'uygunsuz' olan *cinsellik* değil, aslında yalnızca *bir diğer ahlaklılık* olan şey adına sansüre uğratılan duygusallıktır.") Ama âşığın duygusallığının gerçek "uygunsuzluğu", kişinin, duygusallığı yayımlamak yoluyla, önemli bir sınırı aşma eylemini gerçekleştirememesi gerçeğinde yatar; böylece de tamamen kabul edilemez biçimde kalır. "Aşkın uygunsuzluğu aşırıdır. Hiçbir şey onu bu günahtan kurtaramaz, ona bir aşırılığın olumlu değerlerini atfedemez. (...) Sevda dolu bir metin (ender olarak bir metindir) küçük narsistliklerden, psikolojik değersizliklerden oluşur: ihtişamdan yoksundur; ya da sahip olduğu ihtişam (...) ihtişamı elde etmeyi başaramaz."

Marquis de Sade'ı destekleyenlerden olan Barthes, aşırılığa uygun hale getirilmiş entelektüel bir iklim yaratmaya çalışmıştı. Düşüncesine göre, sıradan aşkın duygusallığını geri getirmek aşırılığın aşırılığa uğratılması, radikal aşırılığı değerli kabul eden gelenekselin çiğnenmesidir. İhmal edilmiş bir söylemin figürlerini yazmak yoluyla, Barthes, *Fragments* içinde aşkı, en tuhaf ve duygusal biçiminde, hem roman olarak çekici kılarak hem de onu büyük göstergebilimsel öneme sahip bir konu haline getirerek şaşırtmakta.

X. Bölüm

YAZIN İNSANI

Barthes, "Benim hiç biyografim yok," der. "Ya da, daha doğrusu, ilk satırı yazdığım andan beridir, artık kendimi görmüyorum."Çocukluğunu anımsayabilmekte ve ergenlik yıllarını anlatabilmektedir, ama o zamandan beridir "her şey yazma yoluyla gerçekleşmekte" (*Le Grain de la voix*). Ben konusunda gerçekleştirdiği sert, kendi kendisini küçük gören düşünceleri onu çok çeşitli fikirlere, bildirilere ve önermelere sahip, hiçbir birliği ya da merkezi olmayan parçacıkların dengesiz bir derlemesi olarak gösterir: "Ben olan özne birlik içermiyor." *Barthes par Barthes* iki görüş arasında gidip gelir. Bir yanda, "beni yazma" işleminin benin yerine kurguları yerleştirme tehdidini içerdiği şikâyetinde bulunur. "Dil içinde serbestçe dolanınca, kendimi kıyaslayabileceğim hiçbir şeyim olmuyor; (...) simge gerçek anlamda *ivedi* hale geliyor; öznenin yaşamı için gerekli tehlike: kişinin kendisi hakkında yazması kendini beğenmişlikten kaynaklanan bir düşünce gibi görünebilir, ama bu aynı zamanda basit bir düşünce: intihar düşüncesi kadar basit." Ama, öte

yanda, bu parçacıklar aynı zamanda bu kurguların ardında hiçbir şeyin olmadığı sonucuna varırlar: ben çapraşık bir yapılanmadır: "özne yalnızca dilin bir etkisi", yazına özgü bir ben. "*Öznenin alanında hiçbir gönderge olmadığını* bilmiyor muyum? (...) Ben, benim başımdan geçen öyküyüm." Bizim olduğu kadar kendisi açısından da Barthes bir yazılar derlemesidir; bu derlemenin karşıtlıkları ya da çelişkileri hangi formülasyonların ya da önermelerin gerçek anlamda Barthes'ın olduğu –"Barthes"ın kendisinin bu parçacıkları düzene koymak için biçimlendirilmiş bir yapı olması dışında– belirlenmeden göz ardı edilemez.

Barthes yaşamının bir yazma yaşantısı, dille yaşanan bir macera olması açısından bir yazın insanıdır; ama yaşamının sonuna geldiğinde yazın adamı rolünü geleneksel anlamda üstlenmeye başlamıştı. "Yazınsal değerler"in somutlaşmış biçimi haline geliyor gibiydi: dile, özellikle de güzel ifadelere ya da zengin, düşündürücü imgelere duyduğu sevgi, nesnelerin ve olayların psikolojik önermelerine duyarlılık, her türden kültürel üretime duyduğu ilgi ve zihinsel yaşamın önceliğine inanması. Barthes yalnızca bir eleştirmen değildi; aynı zamanda kültürel konulara ilişkin görüşleri çağdaşları açısından kültürlü, estetik bir tutum demek olan bir yazın figürüydü. Bir gazeteciyle tembellik konusunda konuşurken –en son mülakatlarından biri "tembel olma yürekliliğini göster!" başlığını taşıyordu– kuramsal bir perspektif tarafından desteklenen, öngörü yüklü ayrımlar içeren ve manevi değerlere önem veren, zarif, gelenekselden uzak formülasyonlar sağlayacağından emin olunabilirdi. Düzenli olarak yeni kitaplar ya da sergi katalogları için önsözler yazıyor, yemek konusunu tartışıyor, operaya gidiyor, piyano çalıyor,

çocukluğunu anımsıyordu.[1] *Leçon*'da, "Yüksek düzeydeki tüm değerlerin kutsal emanetçisi konumundaki Büyük Fransız Yazarı miti çöktü," diye ileri sürer; artık yeni bir tip belirmiştir ve "biz onu artık –ya da henüz– nasıl adlandıracağımızı bilmiyoruz: Yazar mı? Entelektüel mi? Metin yazarı mı? Her ne olursa olsun, yazınsal *ustalık* ortadan kalkıyor. Yazar artık merkez sahne değil". Barthes bu yeni tip olabilir, ustalıktan vazgeçmek, "maceralar" önermek yoluyla otoritesini elde ederken: günümüzün kuramsal dilleri yoluyla düşünme ve yaşama deneyimlerini inceleyen parçacıklardan oluşan maceralar.

Son kitabı olan *La Chambre claire* Barthes'ı kültürel yorumcu rolünde gösterir. Teknik bilgiden kaçınarak ve böylece fotoğraflar üzerine düşüncelerinde yalnızca yazın kültürüne, duyarlılığına ve insan deneyimine dayandığını vurgulayarak, annesine ait olan ve, ona göre, kadının "değişerek kendisi olduğu" durumu temsil eden bir fotoğrafından "tüm fotoğraf sanatını türetmeye" karar verir. Fotoğraf sanatının aşk ve ölümle bağlantılarını ortaya koyarak annesinin yakın zamanlarda gerçekleşen ölümüne kendi tepkisini güzel bir dille ve duyarlılıkla ele alır: "Çünkü benim yitirdiğim şey bir Figür (Anne) değil, fakat bir varlık, ve bir varlık da değil, fakat bir *nitelik* (bir ruh): vazgeçilmez değil, yeri doldurulamaz. Anne olmadan yaşayabilirdim (eninde sonunda hepi-

1) Özellikle ilginç olanlar Whitney Museum of American Art'daki bir serginin kataloğu olan *Cy Twombly, Paintings and Drawings, 1954-1977* için yazdığı ve *The Responsibility of Forms* (s. 157-76) içinde derlenen "The Wisdom of Art" başlıklı giriş ve Brillat-Savarin'in *La Physiologie du goût*'nun (Hermann, 1975) yeniden basımı için yazdığı ve *The Rastle of Language* (s. 250-70) içinde yer alan önsöz.

mizin yaptığı gibi), ama geriye kalan yaşam kesinlikle ve tamamen *niteliksizleştirilmiş* (nitelikten yoksun) olurdu."

Barthes'ın vardığı sonuca göre, fotoğraflar "bu gerçekleşti" demektedir: "Fotoğrafın özü, temsil ettiği şeyi onaylamaktır." Barthes'ın içine, tehdit edici olmayan bir yoldan, yazınsal bir duyarlılığın elde edebileceği "erdem" ya da öngörüyü kattığı bu yazma biçiminin çekici yönü, bu "büyük eser"in lirik hümanizminin övüldüğü *Newsweek*'teki yazıda ortaya çıkar: "Barthes okuyucuyu kendi yaşamının merkezine ve çok sevdiği ortama, insanlık durumunun 'denetlenemez gerçekliği' ile sürekli flört eden bir ortama doğru çok ince hesaplanmış lirik bir yolculuğa çıkarmakta."

Kentsoylu mitinin eleştirmeni Roland Barthes bu noktaya nasıl erişti? *Barthes par Barthes*'ta bir mekanizmayı betimleyip bir yörünge önerir:

> Tepkin oluşumlar: bir *Doxa* (popüler bir fikir) belirtilir, dayanılmaz: kendimi ondan kurtarmak için, ben bir paradoks belirtirim; ardından bu paradoks bozulur, yeni bir somutluk haline gelir, yeni bir *Doxa*, ve benim de yeni bir paradoks bulmaya çalışmam gerekir.
>
> Şu yörüngeyi izleyelim: Eserin kaynağında, toplumsal ilişkilerin saydamlıktan uzaklığı, sahte bir Doğa; şu halde, ilk hamle gizemli olmaktan kurtarma (*Mythologies*); ardından, gizemli olmaktan kurtarma yineleme sonucu hareketsizleşince, yerine yenisi getirilmeli: (gerçek olduğu varsayılan) göstergebilimsel *bilim* mitolojik hareketi sarsmaya, canlandırmaya, silahlandırmaya ya da eline bir yöntem vererek dik tutmaya çalışır; bu bilim de imgeler repertuvarı tarafından engellenir: göstergebilimsel bilimin hedefinin yerine (çoğu zaman çok



15. Barthes piyano başında.

sevimsiz) göstergebilimcilerin bilimi gelir; bu nedenle, kişi kendisini bundan ayırmalı, bu akılcıl imge repertuvarına arzunun dokusunu, bedenin taleplerini sokmalıdır: o halde, bu Metindir, Metin Kuramıdır. Ama Metin de felç riskiyle karşı karşıyadır: kendi kendisini yineler, parıltısız metinler içinde kendisinin taklidini üretir (...) Metin bir zırvalık haline gelme (*Babil*) eğilimindedir. Sırada gidilecek neresi var? İşte benim bulunduğum nokta.

İlk aşamada, göstergeleri yeniden biçimlendirmeyi hedefler: *Larvatus prodeo* (maskemi işaret ederek ilerliyorum) etkinlikleri anlamlandırmak için ideal söz olarak sık sık yinelenir (sırf *Le Degré zéro*'da üç kez). Bir göstergeler bilimi,

Arametin	*Tür*	*Eserler*
(Gide) Sartre Marx Brecht	(yazma arzusu) toplumsal mitoloji	– *Writing Degree Zero* Tiyatro üzerine yazılar *Mythologies*
Saussure	göstergebilim	*Elements of Semiology* *Système de la mode*
Sollers, Kristeva Derrida, Lacan	metinsellik	*S/Z* *Sade, Fourier, Loyola* *L'Empire des signes*
(Nietzsche)	ahlaksallık	*The Pleasure of the Text* *Roland Barthes by Roland Barthes*

16. Ara-metin / Tür / Eserler Tablosu

çağdaş araştırmanın en ilginç dallarından biri olarak gördüğü şeyi bir araya getirmenin yolu gibi görünür: "Psikanaliz, yapısalcılık, betimsel psikoloji, Bachelard'ın ilk örneklerini verdiği yepyeni bazı yazınsal eleştiri türleri, artık anlamlamayla yüklü olmadıkça gerçeklerle ilgilenmemekteler. Artık bir anlamlama varsaymak göstergebilime başvurmak demek." (*Mythologies*) Ama göstergebilim programı bir kez yerleştikten sonra, Barthes'ın tepkisi çalışmasını bir tür bilimi "yazmama" haline getirdi. Oluşturmaya çalıştığı üstdiller artık belirlenmişler olarak ele alınmaktaydı: kuramı "gevşetmek" için terimlerini alır, birkaç tanımlayıcı ayrım dışında her şeyden koparır, diğer ilişkilere yönlenmelerini teşvik eder. En önemli sözcüklerinden biri olan *metin* dizginlenemez bir nesne, anlamlandırıcı ilişkilerin sonsuz bir perspektifini temsil eder hale geldi. Önceki söylemlerle örülen metin sonuçta kültürün tümüyle ilişkilidir. Okuyucu kavramı ile metin kavramı birleşerek dizginlenemez bir ikili oluşturdu: çözümleme yoluyla metni dizginlemeye yönelik her türlü çabaya karşı, kişinin okuyucunun yaşamsal rolünü vurgulaması gerekir – okuyucunun ürettiği dışında hiçbir anlam ya da yapı yoktur. Ama okuyucuyu bir (psikolojik) bilimin hedefi haline getirmeye yönelik her türlü çabaya karşı da; kişi, metinlerin okuyucuların en kesin görünen varsayımlarını yıkmak ve en otoriter stratejilerini bozmak için kaynaklara sahip olduklarını vurgulayabilmelidir.

Barthes'ın *S/Z*'den itibaren yazına ilişkin anlattıklarının çarpıcı bir özelliği, anlattığı öykülerde okuyucu ile metnin nasıl kolaylıkla yer değiştirdikleridir: bir metni yapılandıran okuyucunun öyküsü okuyucuyu yönlendiren bir metnin öyküsüne dönüşür. *Encyclopaedia universalis* içinde kaleme

aldığı "Texte, théorie du" maddesinde "gösteren herkese aittir" diye yazar, ama hemen ardından da "bıkıp usanmadan işleyen şey metindir, sanatçı ya da tüketici değil" diyerek devam eder. Bir sonraki sayfada ilk konumuna geri döner: "Metin kuramı okuma özgürlüğünün önündeki bütün sınırları kaldırır (geçmişteki bir eserin okuyucusuna tamamen modern bir bakış açısı vererek ...) ama aynı zamanda okumayazmanın üretken eşdeğerliğinde büyük ölçüde direnir." Okuyucunun metnin üreticisi olduğunun ilan edilmesine, bu karşılaşmalarda metnin denetleyici güç olarak betimlenmesi uygun düşmektedir. Sonuç, dikkati bu karşılıklı etkileşime odaklamak ve bu arada da dizgesel araştırmayı teşvik edecek bir bakış açısının benimsenmesini engellemektir.[2]

Barthes'ın yazılarında bedene ve günlük yaşamın hazlarına dönüş önemli bir konum değişikliği olarak görünür. En azından, bu yeni aşamanın konuları ve yazma biçimi Barthes'ı bir zamanlar saldırdığı kentsoyluluk açısından makûl görülür konuma getirdi. "Haz", "cazibe" ve "erdem" gibi yeni sözcükler zekâyı daha az tehdit edici hale soktu ve yeni konular da –aşk üzüntüleri, çocukluk anıları, anneye bağlılık ve taşra yaşamından manzaralar– Fransız halkını Barthes'ı bir yazar olarak keşfetmeleri konusunda yüreklendirdi. Kendi deyimiyle "yazarın ölümü" görüşünün başını çekmiş olan Roland Barthes'ın şimdi Collège de France'ta klasik dönem Fransız yazarlarının alışkanlıkları (Balzac'ın cüppesi, Flaubert'in not defterleri, Proust'un duvarları man-

2) Bu sorunla ilgili tartışma için bkz. benim *On Deconstruction* başlıklı eserim (Cornell University Press, 1982), bölüm 1.

tar panellerle kaplı odası) konusunda ders verip kendi eserlerini şu ya da bu girişime katkı olarak değil de kendi arzusunun ifadeleri olarak betimleyeceğini kim hayal edebilirdi? Bu tuhaf yinelenmeyi betimlemek için en sevdiği figür olan spirale başvurabiliriz: daha önce reddedilmiş tutumlar yazılarında yeniden ortaya çıkarlar, ama başka bir yerde ve başka bir düzeyde. Tüm dizgelere muhalifliğini ilan ederken, tuhaf bir biçimde de genç Roland Barthes'ı duyarsız bir indirgemeci olarak dışlamış olan yazınsal gelenekçileri andırmaktadır. *La Chambre claire*'de "benim içimde kesin olan tek şey, her türden indirgemeci dizgeye sonuna kadar direnmektir" demekte ve dizgelerin kişiyi, o kişinin kültürünün algılanmamış, "doğal" basmakalıplarının eline yeniden düşmekten alıkoyma türünden yerine getirdiği stratejik işlevi de unutmuşa benzemektedir.

Barthes, elbette, bir zamanlar değiştirmeye çalıştığı kültürel geleneğe konu ve tutumları geri getirişinin farkındadır, ama bunu başka bir kuralları çiğneme eylemi, entelektüellerin geleneksel düşüncelerinin bozulması biçiminde görmektedir. "Tam anlamıyla açılmış, kabullenilmiş, özgürleştirilmiş, araştırılmış siyasal-cinsel söylem alanına *bir parçacık duygusallığı* yeniden getirmek: bu, sonuçta, kuralları çiğnemek olmaz mıydı?" (*Barthes par Barthes*) İnsan Barthes'ın çalışmasını, geleneksel olanın avangard bir kuralları çiğneme olarak yeniden sokulduğu bir iklimi yaratan çalışma olarak görebilir, ama son aşamasının radikal doğasına yönelik kuşkuculuğu teşvik edecek bazı sorunlar söz konusudur.

Birincisi, Doğanın Barthes'ın yazılarına çok kolay sızabilmesi sorunu vardır: her şeyden önce beden kılığında, ama aynı zamanda da fotoğraf sanatında "denetlenemez

gönderge", *orada* öylesine var olan, otoriter ve kuşkulanılmaz olan biçiminde. Barthes'ın eleştirel ve çözümlemeye yönelik çalışması kültürün altında yer alan bir Doğayı ortaya çıkarma ve kişinin eylemleri ve yorumları için doğal bir nedeni gerekçe gösterme çabasını tekrar tekrar ortaya koydu. Ancak, ileriki yıllarda gitgide artan bir düzeyde bir söylem yasası olduğu görülen şeye kapılmaktadır: Doğayı kültür olarak sunar ve onu bir yerden dışlarsanız, başka bir yerde yeniden ortaya çıkar.

İkincisi, Barthes vazgeçtiği dizgesel çabalardan yarar sağlamaktadır ve kendisi bu yararları kabullenmeye hazır olsaydı bu vazgeçişler daha onurlu bir biçimde kabul edilebilirdi. Eğer kısacık düşünceleri çok çeşitli yollardan –sözcük dağarcıkları yoluyla, konuları yoluyla– ününü oluşturan dizgeli girişimlerle ilişkilendirilmiş olmasaydı, bir parçacıklar yazarı olarak gösterdiği başarı gerçekleşemezdi. *Barthes par Barthes*'ta yer alan düşünceler, bildik terimlerin bir zamanlar oluşturulmasına yardımcı oldukları kuramları yumuşatmak için yeni biçimlerde kullanılmalarından ötürü kışkırtıcıdır. Barthes'ın çalışması daima tamamlanmadan kalmıştır: o projeler, anahatlar, görüşler önerir. *S/Z* gibi, daha fazla kod araştırmasının aslında Barthes'a özgü çözümlemeyi güçlendirici bir yerde bu tamamlanmamışlığı bir erdem olarak sunması tedirgin edicidir. Son eserlerinde dizgeden nefret edişi kesinlikle otoriteye karşı bir direniştir, ama aynı zamanda kendisine hizmet etmeye yönelik olma ve halinden memnunluk olarak da yorumlanabilir – sanki tembelliği otoriteye karşı direniş olarak açıklaması onu kendi önerisini izlemeye yönlendirmiştir: "Tembel olma yürekliliğini göster!"

Üçüncüsü, Barthes'ın yazıları güçlü bir mit –"anlamdan muaf olma" miti– olarak görünen şeyi gitgide dozunu artırarak desteklemektedir. *Barthes par Barthes*'ta şöyle yazar: "Belli ki, anlamdan muaf olarak bir dünyanın düşünü kurmaktadır (askerlik hizmetinden muaf olmaktaki gibi). Bu 'her bir göstergenin yokluğu'nu hayal eden *Degré Zéro*'yu yazmakla başladı; ardından da bu düşle kıyaslandıklarında daha az önem taşıyan binlerce doğrulama (avangard metnin, Japonya'nın, müziğin, İskenderiye'nin ve diğerlerinin doğası)." Her zaman, anlamsızlığın olmasa da boş anlam taşıyan biçimlerin düşü söz konusudur. Eleştirel bir kavram olarak bunun –her şey bir yana– çok stratejik bir rolü vardır. Anlamı arayan bir yorumsama yerine biçimleri anlamaya çalışan bir şiir sanatını teşvik eder – ama daha sonraki eserlerinde, oldukça gerilemeci, göstergebilimsel öncesi kavramların yeniden onaylanması olarak değerlendirilebilecek şeyi bir sınırı aşma olarak sunmaya başlar. İleri sürdüğüne göre, fotoğraflar yalnızca gerçekleşeni temsil ederler: anımsadığı bir köle fotoğrafında "kölelik aracı olmaksızın verilmektedir, gerçek yöntem olmadan yapılandırılır". Bu, *Mythologies*'de çözümlenen ve aracısız bir betimleme sunarmış gibi davranışını Barthes'ın çabucak bir kenara bırakıp Fransız kültürünün ideolojik dizgelerine girişini kolaylıkla gösterdiği bir diğer fotoğrafa –Fransız bayrağını selamlayan zenci asker fotoğrafına– destek sağlar.

Barthes burada bir sorun olduğunu sezmektedir. "Exemption from Meaning" parçası şöyle devam eder: "Kamuoyunda da bu düşün bir sürümünün var olabilmesi tuhaf; Doxa da anlama hiçbir sevgi beslemez (...) anlamın istila edilmesine (bundan entelektüeller sorumludur) *somut olan* ile kar-

şılık verir; somut olan, anlama karşı koyması beklenendir." Ama belki de bu o kadar tuhaf değildir; belki de, her iki durumda da, Barthes'ın eserinde spiral oluştururken edindiği zarif ifadeye karşın, o aynı mittir. Barthes kendisinin bu miti yinelemediğini savunur: kendisi anlam *öncesi* bir koşulu aramamakta, anlam *ötesinde* bir koşulu (bir *après-sens*[3]) hayal etmektedir: "İnsan bütün anlamın içinden geçmeli, tıpkı bir tanıtım yolunda boylu boyunca ilerler gibi, anlamı azaltmak, anlamı muaf tutmak için." Bu farklılık yazın konulu yazılarının çoğunda belirtilir, ama fotoğraf sanatına döndüğünde anlamın boşaltılmasını ya da kültürel kodların rahatsız edilmesini hayal etmeyip yalnızca *orada* var olanı, anlam öncesini dile getirir. Belki özellikle kendisine ait olanlar da dahil olmak üzere anlam konulu en ikna edici bütün çalışmalara meydan okuyarak, bizlere ona karşı direnmeyi öğrettiği güçlü miti onaylar. Ancak, belki de, bize anlamdan asla kaçamayacağımızı gösteren göstergebilimcinin kültürel kodlardan kaçabilen doğal bir noktayı bulmaya heveslenmesine şaşırmamamız gerekir.

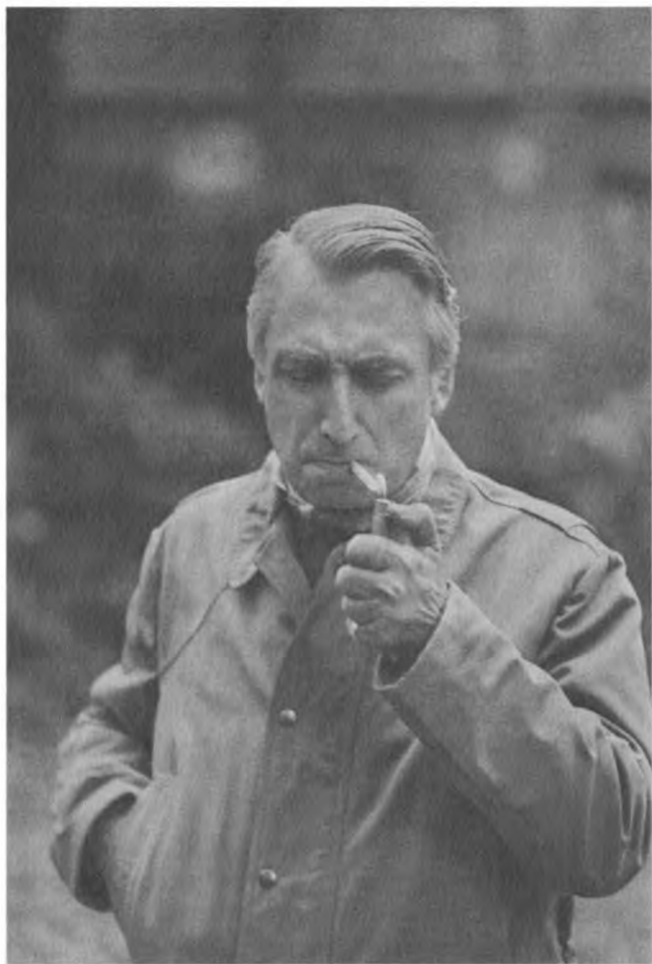
Başka yerlerde de olsa, geri dönen pek çok şey arasında 19. yüzyılın geleneksel yazını da yer alır. Barthes işe deneysel yazının –Flaubert, Camus, Robbe-Grillet– savunucusu olarak başladı; ancak, dille deneyler yapamadığı ya da dayandığı kodlara karşı eleştirel bir durum sergileyemediği için bir kenara attığı anlaşılabilir yazın ilk aşkı ve Collège de France'ta öğrettiği temel ders olarak geri döndü. Projesinin tümü akademik çevrenin 19 yüzyıl yazını üzerindeki hâkimiyetini kırmaya yönelik dolaylı bir yol olarak bile algılana-

3) Duyu sonrası.

bilir; böylece, 19. yüzyıl yazını bir bilgi ya da inceleme hedefi olarak değil, bir haz nesnesi, görkemlilikten uzak sınır aşmaların bir kaynağı olarak geri getirilebilecekti. Avangard yazını model alan *S/Z* ve *Le Plaisir du texte*, Balzac, Chateaubriand, Proust'un aşırılıklarını, karışıklıklarını ve yıkıcılıklarını bir okuma alıştırmasını ayrıntılandırırlar. *Fragments d'un discours amoureux* içinde *Werther*'in duygusal ve sıradışı söylemi çağdaş bir ilgi konusu haline getirilir. Burada kötü bir amaç yoktur ve geleneksel eleştirinin yazın üzerindeki hâkimiyetini kıran kuramsal tartışmalar yoluyla gerçekleştirilir. *Leçon*'da yer alan ve Fransızca olarak alınmayı hak eden çok zarif bir bölüm bunu açıklar:

> *Les valeurs anciennes ne se transmettent plus, ne circulent plus, n'impressionnent plus; la littérature est désacralisée, les institutions sont impuissantes à la protéger et à l'imposer comme le modèle implicite de l'humain. Ce n'est pas, si l'on veut, que la littérature soit détruite; c'est qu'elle n'est plus gardée: c'est donc le moment d'y aller. La sémiologie littéraire serait ce voyage qui permet de débarquer dans un paysage libre par déshérence: ni anges ni dragons ne sont plus là pour le défendre; le regard peut alors se porter, non sans perversité; sur des choses anciennes et belles, dont le signifié est abstrait, périmé: moment à la fois decadent et prophétique, moment d'apocalypse douce, moment historique de la plus Grande jouissance.*

Eski değerler artık iletilmez, dolaşımda değildir, artık etkilemezler; yazın kutsallıktan arındırılır, kurumlar yazını insanın dolaylı modeli olarak savunma ve sunma gücünden yoksundur. Yazın yok edilmiş değildir oysa; daha ziyade, *artık savu-*



17. Solak.

nulmaz: bu nedenle de, bu oraya gitme anıdır. Yazınsal göstergebilim, gerçekte, bizleri daha en baştan özgür olan topraklara götüren o yolculuktur; orada artık onu savunacak melekler ve canavarlar yoktur. Bakışlarımız, biraz da inatla, gösterileni soyut, modası geçmiş olan eski güzel şeylere çevrilebilir. Bu aynı anda hem itibarını yitirmiş hem de geleceği işaret eden bir andır, nazikçe geliveren kıyamet anı, olabilecek en büyük hazzın yaşandığı tarihsel bir an.

Barthes'ın birbirini izleyen, birbirinden bağımsız projeleri dışında hiçbir tekil girişim, daha önce küçümsenmiş olanın geri döndüğü bu en tuhaf anın anlaşılırlığını sağlayamazdı; bu türden haz, anlayış ve yenilenme olasılıklarını ancak ve ancak bu birbirinden bağımsız yazılar yaratabilir.

XI. Bölüm

BARTHES'IN ARDINDAN BARTHES

Ölümünden beri Barthes'a neler oldu? Dikkat edilmesi gereken en az üç olay gerçekleşti. 1987'de, Barthes'ın yazınsal vârisi konumundaki François Wahl, Barthes'ın adı altında *Incidents* başlıklı ince bir cilt yayımladı. Kitap iki çok kısa metin ve iki daha uzunca metinden oluşur; bu metinler, Wahl'ın ileri sürdüğüne göre, yazmanın ivedi olanı yakalama ("se saisir de l'immédiat") çabasını paylaşırlar.[1] Wahl'ın bu kitabı oluşturma kararı büyük ölçüde muhalefetle karşılaştı çünkü iki uzun metin, "Incidents" ve "Soirées de Paris" Barthes'ın en otobiyografik yazılarında bile ilan etmeyi tercih ettiği bir şeyi dile getirmektedir: homoseksüelliğini. "Incidents" 1968 ile 1969'da gerçekleşen karşılaşmaların kısa anlatımlarını –çoğu birkaç tümce biçiminde– sunar; bu karşılaşmalarda Faslı oğlanlar ön plandadır. André Gide'in Kuzey Afrika'daki homoseksüel karşılaşmaları anlatan günlüğünden çok az etkilenen Barthes'ın metni anlatı-

1) François Wahl'ın önsözü İngilizce çeviride yer almaz.

dan kaçınır ve homoseksüel karşılaşmaları az ve öz parçacıklarla betimlemek yerine geçiştirir: "Mustafa şapkasına âşık. 'Benimşapkam– onu seviyorum.' Aşk yapmak için bile çıkarmaz kafasından." (*Incidents*) *Barthes par Barthes* "*Incidents* (küçük metinler, tek satırlar, haiku, notasyonlar, sözcük oyunları, tıpkı bir yaprak gibi düşen her şey)" başlığını taşıyacak bir kitap projesinden bahsetmekteydi; bu metnin söz konusu projeyle ilişkili olduğu kesindir. Ancak, "Incidents" olaylardan, sözcük oyunlarından, şakalardan ya da haikuyu biçimsel yönden bile andıracak notasyonlardan tamamen yoksun olduğu için, dikkatler ayrıntısız gözlemlerin ardında yatıyor olabilecek cinsel durumlara çekilmektedir.

Wahl'ın "Soirées de Paris" başlığıyla yayımladığı ama Barthes'ın "Vaines soirées" (Anlamsız Geceler) olarak değindiği günlük parçaları daha büyük ilgi gördü ve daha büyük dehşete neden oldu. Barthes'ın öldüğü yılın yaz mevsiminden kalma bu sayfalar fazlaca hiçbir şeyin gerçekleşmediği Paris akşamlarını anlatır: arkadaşlarıyla akşam yemeği yer, gidecek bir sinema arar, kafelerde dolanır, kararsızca delikanlıları takip eder ya da onların yaklaşımlarını can sıkıcı bulur, huzur içinde gazetesini okuyabilmek için yalnız bırakılmayı diler. Barthes daha önceleri "Deliberation" başlıklı bir denemede günlük konusu üzerinde düşüncelerini açıklamıştı: yayımlatma düşüncesiyle bir günlük tutmalı mıyım? Dezavantajları sıralar: günlüğün hiçbir "misyon"u, hiçbir gerekliliği yoktur; yazarını poz vermeye zorlar ve tüm önemsizliği, gereksizliği ve yapaylığıyla sürekli şu komik soruyu ortaya atar: "Ben miyim?" (*Le Bruissement de la langue*) Ama Barthes'ı günlük konusuna çekenin de bu dezavantajlar olduğu görülür. Olaysızlıkların notasyonu yazmanın

"neredeyse olanaksız" bir biçimi halini alır, çekiciliğini reddettiği şeylerden alır: anlam, süreklilik, olay örgüsü, yapılandırma.

Ancak, pratikte, "Soirées de Paris" Barthes'ın onlarla geçirdiği gecelerin "boş" olarak nitelendirilmesi karşısında gücenen dostların bir ölçüde gizli tutulması (adlarının baş harfleri kullanılır) durumunda bile insanları taciz eder. Her şeyin ötesinde, amaçsızlığı kabul etmesi açısından çekicidir. Paris gecelerinden bıkan ve çekingen bir tavırla cinsel eşler arayan ünlü entelektüelin dokunaklı gösterisi kasvetli bir tonda sonlanır:

> Üzerime bir tür umutsuzluk çöktü, içimden ağlamak geldi. Oğlanlardan vazgeçmem gerektiğini ne kadar da açık bir biçimde gördüm, çünkü hiçbiri beni arzulamıyordu ve ben de onlara duyduğum arzuyu sergileme konusunda ya gereğinden fazla titiz ya da gereğinden fazla beceriksizdim; bunun kaçınılamaz bir gerçek olduğunu flört etmeye yönelik bütün çabalarım gösterdi – benim melankolik bir yaşantım olduğunu, sonunda bundan çok sıkıldığımı, yaşamımı ilgiden ya da umuttan yoksun bırakmam gerektiğini (...) Benim için geride dolandırıcılardan başka hiçbir şey kalmayacak. (Peki ama dışarı çıktığımda ne yaparım ben? Gözüme sürekli delikanlılar çarpıyor, hemen onlarla aşk yapmak istiyorum. Dünyamın bu görünümünün sonu ne olacak?) – Bir parça O. [Olivier'nin eve getirdiği genç bir arkadaş] için piyano çaldım, bunu benden istemesinin ardından, tam o anda ondan vazgeçtiğimi bilerek: gözleri ne kadar sevimliydi, ne de narin bir yüz, uzun saçlarıyla daha da bir narin: narin ama erişilemez ve esrarengiz bir yaratık, hoş yaratılışlı ama uzak. Sonra onu gönderdim, çalışmam gerektiğini söyleyerek, sona

erdiğini bilerek, ve bir Olivier'den fazlasının bittiğini bilerek: *tek* bir delikanlının sevgisi.

Kitap böyle sona erer: "artık delikanlılar yok" demek yerine tek bir delikanlının hissettiği ya da tek bir delikanlıya hissedilen sevgi olasılığından fazlasını istemeyerek.

François Wahl'ın Barthes'ın imajını değiştiren bu metinleri yayımlamakla kuşkulu bir karar vermiş olduğu düşünüldüyse de, diğer açılardan daha da dostluktan uzaktı: çok iyi araştırılmış ve bilgilendirici bir biyografinin yazarı olan Louis-Jean Calvet'ye Barthes'ın çok çeşitli yazışmalarından alıntılar yapma iznini vermedi ve Barthes'ın Collège de France'taki derslerinin de, zaten yazıya geçirilmiş ve çok kişi tarafından dinlenilmiş olmalarına karşın, yayımlanmasına izin vermedi. Laurent Dispot 1991'de *La Règle du jeu* adlı dergide derslerden alıntıları yayımladığında, dergi, yazarın ölümünü ilan etmiş bir yazarın haklarını korumaya kararlı vârisler tarafından dava edildi – bu hareket itham edilen derginin aralarında Philippe Sollers ve Julia Kristeva da olmak üzere Parisli entelektüellerden büyük destek görmesini sağladı.[2]

Özellikle derslerini izleyememiş olanlar açısından, Barthes'ın yayımlarında ele almadığı konulara ilişkin metinlerin verilmediğini bilmek can sıkıcıdır. Bunlardan bir seri, "How to live together: novelistic simulations of spaces of daily life" (1977), günlük yaşamın ve yaşamı düzenlemeye ilişkin törelerin uzamlarının romansı betimlenişine dayanmaktaydı. Robinson Crusoe'nun kulübesinden *Büyülü*

2) Bkz. *La Règle du jeu* 5 (1991). Destek ifadeleri 6 içinde yer alır. Ayrıca bkz. *L'Infini* 37 (1992).



18. 1973'te École pratique des hautes études'de.

Dağ'daki otele ve Zola'nın kentsoylulara özgü apartman binasına kadar. Bir diğer seri, "le Neutre" (1978) –nötr, nötr edici, ikili karşıtlıkların aşma gücü ya da kaytarmaları– *Barthes par Barthes*'ta kısa tartışmaların konusu olmuştu. Üçüncü ve dördüncü seri "Preparation for the novel" konusuna odaklanmaktaydı: "yaşamdan esere" (1978-9) ve "eserin istem hali" (1979-80) yazınsal yaratıya okuyucunun perspektifinden değil, yazarın perspektifinden yaklaşmaktaydı.[3] Bu

3) Bu ders serilerinden ilk üçünün kısa özetleri için bkz. *Œuvres complètes*, cilt 3 (Seuil, 1995): "Comment vivre ensemble", s. 744. "Le Neutre", s. 887. "La Préparation du roman (1): de la vie à l'œuvre", s. 1059. Hedef olarak Barthes'ın yazılarının çeşitliliğine tutarlılık getiren "le neutre"ün konusu Bernard Comment tarafından başarıyla ele alınmıştır: *Roland Barthes: vers le neutre* (Christian Bourgois, 1991).

dersin ilk yılı ikincil duygunun bir notasyon biçimi olarak haiku üzerinde yoğunlaşmıştı; ikincisi yazma isteği ve bunun beraberinde getirebileceği ritüeller üzerinde yoğunlaşmıştı ve Proust'un mantar panellerle kaplı odası, Balzac'ın cübbesi ve sınırsız miktarda kahve tüketmesi üzerinde fikir yürütülmesini içeriyordu – bu, yazarın ölümünün, yazın sanatının en iyi biçimde anlaşılabilmesi için aracı olacak okuyucunun doğumu için ödenmesi gereken bedel olduğunu ilan etmiş bir yazarın kaleminden çıktığı için de özellikle ilginçti. Umulur ki, Lacan'ın seminerleri durumunda aşamalı ve eksik olarak gerçekleşmiş olsa da, görüldüğü gibi, Wahl, Barthes'a karşı süregelen ilgiyi güdülemek amacıyla sonunda metinleri serbest bırakacaktır.

Barthes ölümünden 20 yıl sonra hangi noktaya geldi? Buna en basit yanıt, bir yazar haline geldiğidir. *Œuvres complètes* adlı eseri –her biri bin sayfadan fazla üç devasa cilt– uzun süre yayıncılığını yapan Éditions du Seuil tarafından yayımlandı (değindiğim üçüncü yayımlanma olayı). Bu basımın temel etkisi, Barthes'ın diğer yazılarının oluşturduğu bir denizde –denemeler, önsözler, mülakatçıların sorularına yanıtlar, dersler ve ders özetleri ve birçok kısa gazete yazıları– Barthes'ın üne kavuşmasına neden olan kitaplarını aşmasıdır. Bu üç cilt sürekli bir üretimi ortaya koyup dikkatleri düşünüre, yazın adamına, ama her şeyden önce ona kaynak olan yazara yöneltmektedir. Bu ciltler, ayrıca, Barthes'ın belirli bir görevin sağladığı güdülenmeden ne kadar hoşlandığını da göstermektedir. Her ne kadar "hayır" deme konusunda kötü olsa ve üstlendiği pek çok yükümlülükten ötürü daima şikâyet etse de, talepler ve görevler onu belirli bir konu hakkında bir şeyler söyleme konusunda

güdüledi ve şık, zarif ve edinilmiş fikirlere –Doxa'ya– direnen bir üretime neden oldu.

Œuvres complètes hem Fransa'da hem de yurtdışında her türden yayına –*Le Monde*, *L'Almanacco Bompiani*, *Ça*, *Photo*, *Art Press*, *Playboy*, *Zoom*, *Nuova revista musicale italiana*, *Vogue-Homme* ve sayısız müze ve sergi kataloğu– yayılmış parçaları bir araya getirerek Barthes'ın yazar imajını güçlendirdi. Bu yazılar görsel sanatlar, müzik ve çağdaş yazın alanlarında çok geniş bir kültürel ilgiyi göstermektedir. Ancak, Barthes asla olumsuz eleştiriler yazmadı; o, kültürel hakemlik rolüne soyunmaz. Aslında, başkalarının polemiğe girmesine neden olacak ifadeler kullansa da kendisi asla polemiğe giren biri değildir. (Picard'ın *Sur Racine*'e yönelttiği saldırıdan ötürü polemiğe zorlanması onun açısından büyük bir mutsuzluk kaynağı olmuştu.) Bu yazılar en geniş düzeyde tanımlanmış bir proje –kültür hakemliğine soyunan birilerinin projesi– tarafından bile içerilemeyecekleri için, bir yazarın eserleri haline gelmektedir.

Eğer projeye bir ad vermek gerekseydi, projenin çağdaş yaşamın antropolojisi olduğu söylenebilirdi. 1950'lerde *Mythologies* için yazdığı denemelerde ortaya çıktığı gibi, Barthes, her türden uygulama ve kültürel yaratıyla ilgilenmekteydi; yalnızca, sonraki denemelerine önceden olduğu gibi kuramsal bir programın anahatlarını veren bir yazı eşlik etmiyordu. *Playboy* için yapılan ve öldüğü ay yayımlanan mülakatlardan birinde diyet yapmayı –değiştirmeleri, kitapları, günaha sapmaları ve eski yola geri dönmeleriyle– dinsel bir olguya benzetmekteydi. "Rejim çokgüçlü bir günah korkusunu, günah tehdidini harekete geçirir ve bu da günün her saati mevcuttur." Barthes, "Diyet yapma olgusu ve mito-



19. *Le Monde*, 14 Şubat 1975.

lojisi konusunda bir kitap yazılmalı," der.[4] Hâlâ eleştirel bir yön bulunsa da, hedef büyük olasılıkla –*Mythologies* günlerinde olduğu gibi– Fransız kentsoylularının değil, Amerikalıların ve Fransız entelektüellerin tüketimleri ve alışkanlıkları olacaktır. Barthes, uzun bir süre boyunca entelektüellerin kültürü gizemlilikten kurtarmak için savaştıklarına inandığını yazar; kendisi de zaman zaman savaşsa da bunu içtenlikle yapmaz ("au fond je n'y crois guère"). Erk her yandadır ve eski konumuna dönmek çağdaş öznenin ka-

4) "Entretien", *Œuvres complètes*, cilt 3, s. 1241. Bu tür bir kitap için bkz. Richard Klein, *Eat Fat* (Pantheon, 1996).

deridir. "Tek çare bir tarafı kapalı, ilişkisiz bir sesi duyulur kılmak."[5] Ama ilişkisiz olmak ütopik bir arzudur.

1978-79'da, üç buçuk ay boyunca, Barthes, *Nouvel Observateur*'de aklına takılan konularda haftalık kısa kronikler yazdı – kış mevsiminde kiraz bulunabilmesi ya da aşırı ölçüde paketleme olgusundan hapse atılmış bir yazarla dayanışma gösterisine kadar. Bunların *Mythologies*'nin diğer bir sürümü olmadıklarını, yazma konusunda bir deney olduklarını, bir biçimi, kendisine çarpıcı gelen ama olay konumuna yükselemeyen olguların kaydedilmesini arayış olduklarını açıklar. Bunlar "beni oluşturan çok değişik seslere ses verme"[6] çabalarıdır. *Incidents* ve "Preparation for the Novel"da görülenle aynı uğraş göze çarpar: bir olay örgüsü oluşturmayan ama anlam dokusu sağlayan, günlük yaşamın küçük parçacıklarına duyulan ilgi. "Şehir dışındayken, dışarıya, bahçeye işemek istiyorum," diye kaydeder. "Bunun ne anlam taşıdığını bilmek istiyorum."

1978'de, Barthes, hem Paris hem de New York'ta "Longtemps, je me suis couché de bonne heure" başlıklı güçlü ve uzsözlü bir konferans verdi. Bu başlık Proust'un *Remembrance of Things Past* adlı şiirinin açılışıdır – "Zaman oldu, yatağa erken gittim". Proust'un tümcesinin bu biçimde yinelenmesi Barthes'ın Proust'la özdeşleşme kararını gösterir – "anıt niteliğindeki bir eserin prestijli yazarıyla [değil], fakat emekçiyle: kimi zaman eziyet edilen, kimi zaman yüceltilen, ama her durumda alçakgönüllü kalan; projenin daha en başından itibaren kesin bir karakter atfettiği bir

5) "Démystifier", La Chronique, *Œuvres complètes*, cilt 3, s. 988.
6) "Pause", La Chronique, *Œuvres complètes*, cilt 3, s. 990-1.

görevi üstlenmek isteyen emekçi" (*Le Bruissement de la langue*). Otuzlu yaşlardayken Proust roman ile deneme arasında kararsız kalmıştı ama birdenbire –nedenini bilmiyoruz– 1909 yazında her şey yerli yerine oturdu; zamanı ele alış biçimi ve kendi yazma arzusunu dile getiren anlatıcıyı keşfi yoluyla "Roman ile Deneme arasındaki karşıtlığı yıkacak" bir "üçüncü biçim" buluverdi. Barthes, Proust'un yeni bir yazma uygulamasına gerek olduğunu düşünmesine neden olan şeyin annesinin ölümü olduğunu tahmin ediyordu ve annesini kısa süre önce yitirmiş olan Barthes da kendisini benzer konumda, bir "vita nova" için hazır hissediyordu ("Ölümlü olduğunu biliyordun; aniden ölümlü hissediyorsun"). Kendisini ölünceye kadar yinelemeye mahkûm gören Barthes (bir deneme daha, bir ders daha) şöyle yazar: "Yinelenen görevlerin ve yas tutmanın yıpranmasının bana yüklediği, gölgede geçirdiğim bu durumdan (Ortaçağ kuramında buna *acedia* deniyordu) çıkınam gerek. Şimdi, yazan, yazmayı seçmiş olan özne açısından, bence, yeni bir yazma uygulamasının keşfinden başka bir 'yeni yaşam' olamaz."

Proust "ıstırabı barındırıp onu aşacak bir biçim" (s. 335/ 279) aramaktaydı ve buldu. Proust'un *Recherche*'inde anlatıcının büyükannesinin ölümünün yer aldığı bölümde ve Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ında Prens Bolkonsky'nin ölümünün yer aldığı bölümde, Barthes iki adet "gerçeklik anı" bulur – "yazın sanatının aniden duygusal bir heyelanla çatıştığı [anlar]; anılarında ya da sezgisinde, sevdiği bir kişiden kalıcı biçimde ayrı kalmanın ıstırabını çeken okuyucunun bedeninde bir 'çığlık', bir yücelik belirtilir: Şeytanın aşk ve ölümle *aynı anda* yarattığı şey mi?" Dokunaklılık bugün hor görülse de, roman "duygu söylemini karakterlere yüklemek

yoluyla bu duyguyu açıkça söylemeye olanak tanıyan bir biçim: burada, dokunaklı olan söylenebilir". Yazar dünyanın tüm yitirdiklerinden haberdardır ve eseri hayata geçirecek olan duygu da sevgi, merhamet ya da şefkattir. Yazın sanatını kendisi için her şeyi içeren ufuk olarak seçen bir *vita nova* seçimini haklı çıkaran da yazın konusundaki bu görüştür.

Barthes, bu benim bir roman yazacağım anlamını mı taşımakta diye bitirir. "Nereden bileyim?" Bildiğim şey ise, "benim için *sanki* bu ütopik romanı yazmak zorundaymışım gibi davranmak önemli" diye yazar. Bunun Barthes'a edindirdiği konumdur bu: "Artık, bir şey hakkında konuşan özne değil de bir şey yapan özneyim. Bir ürünü incelemiyorum, bir üretim düşünüyorum (...) Yazılacak bir roman varsayıyorum; böylece de roman hakkında, onu sırf başkaları tarafından zaten yazılmış bir nesne olarak düşünmenin sağlayacağından daha fazla şey öğreniyorum."

Bu Barthes'ın en uzsözlü, etkileyici ve kavrayış yüklü denemelerinden biridir ve hem üretebileceği roman konusunda hem de derslerinde dile getirdiği "romanın hazırlanışı" konusunda büyük heves uyandırmıştır. Ancak, gücünü başkalarının romanlarının, özellikle de Proust'un teknik stratejilerinin çözümünden ve roman kuramından almaktadır: Barthes'ın yazdığına göre, romana ilişkin –duyguların ifade edilmesine odaklanan– "dokunaklı" bir kuram ya da tarih için bizlerin "artık bir kitabın özünü yapısına yerleştirmemiz" gerekmemekte; "fakat, bunun tam tersine, eserin yalnızca belirli anları –kesin konuşmak gerekirse eserin doruklarını oluşturan anları– ayakta bırakan bir tür 'çöküş' yoluyla hareket ettiğini, yaşadığını, filizlendiğini kabullenmeliyiz..." Bu, romana ilişkin önemli ama kesinlikle tartışmalı bir savdır; bu sav

insanı bu "zirveler"in gücünün birçok açıdan yapının diğer parçalarıyla ilişkilerine bağlı olup olmadığını sormaya yöneltir. Her ne olursa olsun, bu, yazmaya çabalayan bir kişinin görüşleri değil, tamamlanmış başyapıtların doğasına ilişkin kesinlikle önemli bir eleştirel savdır. Barthes bir muhalefet başlatır başlatmaz –"bir ürünü incelemek" yerine "bir üretimi üstlenmek" gibi– uygulaması bunu içten çökertmektedir.

Yeni bir yaşama geçişin, yeni bir yazma uygulamasının ve yazmaya ilişkin yeni bir perspektifin ilan edilmesini de içeren bu etkileyici deneme, Barthes'ın kâğıtları arasında bulunan ve *Œuvres complètes* için en sondaki belgeler olarak tıpkıbasım biçiminde yayımlanan "Vita Nova" başlıklı sekiz tane tek sayfayı daha da acıklı kılar. Belli ki, başlıktan da anlaşılacağı gibi, bu yeni bir yaşama geçiş olanağını araştıran bir kitap olacaktı. Annesi için tuttuğu yasla başlayıp (bir sürümde, annesi, Vergilius'un Dante'ye yaptığı gibi, rehberlik yapar) dünyayı hem bir gösteri hem de bir *duyarsızlık* nesnesi olarak ele aldıktan sonra ("Pointless Evenings" burada olacaktır), "15 Nisan 1978 kararı" adını verdiği şeyi anlatmaya girişir. Böyle bir kararın olup olmadığını kesin olarak bilmiyoruz (tek bir güne indirgenmesi, anlatı amacıyla kurgusal bir gereç olabileceğini akla getiriyor), ama Proust'un denemesi bir dönüşüm fikrini inandırıcı hale getirir. Eric Marty'nin "Vita Nova" için yapılmış bir plan taslağına düştüğü not şöyle der: "Bu 'karar' hakkında kesinlikle hiçbir şey bilmiyoruz; ancak, mitsel açıdan, bunun, Pascal'a özgü bir biçimde, yazın sanatının varoluşunun tüm ufkunu oluşturacağı bir 'yeni yaşam'a bir dönüşüm sorunu olduğu ortada."[7] Planın çeşitli sürümleri

7) "Vita Nova", *Œuvres complètes*, cilt 3, s. 1300, not 2.

yazın sanatının aşkın yerini tutmasından söz eder ve olası yazınsal biçimlerle –deneme, günlük, roman, yazı parçaları, mizah yazıları, anılar– bunların başarısızlıklarının bir incelemesine katılmayı önerir. Doruk noktası da iradenin uygulanmasından (yazın üretmek için bu gereklidir) saf tembelliğe ya da rahatlığa, "l'Oisiveté pure" ya da Tao veya "le Neutre" olarak da bilinen felsefi bir dinginliğe geçişin beraberinde gelir.[8] Planlardan birinde, Barthes, Heidegger'in doğayı değiştirmeyi amaçlayan irade ile Varlık'a açık olma, olanı olduğu gibi kabullenme arasındaki karşıtlığına göndermede bulunur. Bir diğerinde, usta olarak Tolstoy'u önerir: Tolstoy, kötülüğü ona karşı çarpışarak değil, onu soğurarak etkisiz kılan Taocu ve Hıristiyanca bir dinginlik savunmuştu ve Barthes da bir mülakatta bu hiç de kabul görmeyen tutum hakkında "Tembel olma yürekliliğini göster!" demekte, kötülük karşısında tembel olma hakkımızın olup olmadığını merak etmekteydi.[9] Yazma işi felsefi tembelliğin karşıtıdır; Barthes bu felsefi tembelliği Faslı oğlan figüründe somutlaştırmayı önerir – "Incidents" içinde açıklanan muammalı bir göndermeyle:

> Alçak bir duvarın üstünde oturan bir oğlan, hiç aldırmadığı yolun kıyısında – orada sanki sonsuza kadarmış gibi oturmakta, oturuyor olmak için oturmakta, *hiç kuşkuya yer bırakmadan.*
>
> "Huzur içinde otururken, hiçbir şey yapmadan,
> Bahar gelir ve çimler büyür bildiği yoldan."[10]

8) *A.g.e.*, s. 1301.

9) *A.g.e.*, s. 1302. Ayrıca bkz. "Osons être paresseux!" *Œuvres complètes*, cilt 3, s. 1085.

10) "Vita Nova"ya ilişkin en iyi tartışmada, Diana Knight, Faslı oğlanı, "Incidents"dan alınma bu bölümü ve Barthes'ın Alan Watt'ın *The Way of*

Faslı oğlan dünyayla yapılan barışın ve iradenin terk edilmesi yoluyla ulaşılan benin, kodları ortadan silip atan bir nötrlüğün, bizi yapılandıran içsel diyalogun ve kaytarmanın nihai amblemi olabilir mi? Eğer öyleyse, didaktik bir anlatıya sahip çok iddialı bir projeye, bir sona sahip bir yapıya sahibiz demektir! Ama "Vita Nova"nın sondan bir önceki taslağı sonuçta şunu not eder: "Bu da demektir ki, insan Vita nova anlatısının çocuksuluğunu terk etmelidir: kurbağanın kendisini [öküz] kadar şişirme çabasını."[11]

Yeni yaşamı 23 aydan daha fazla sürmüş olsaydı Barthes bir roman yazar mıydı? Ölümü engel olmasaydı "Vita Nova" Barthes'ın yazmış olacağı büyük eser mi olacaktı? Her türden kalıcı eseri üretmek için gerekli olacak irade karşıtı bir tembelliğin savunulması soruyu çapraşık hale getirmekte, tıpkı Barthes'ın anlamlandıran yapılardan uzak durduğunu ve parçacıkları özellikle rasgele yollardan derleyen yapıları –örneğin abecesel listeleri– tercih ettiğini bilmemiz gibi. "Histeri" olarak adlandırdığı şeye yönelik nefreti onu anlam verme tehdidinde bulunacak herhangi bir dramatik karaktere sahip bir olay örgüsü ya da yapıdan uzak tutacaktır.

Zen kitabından aldığı *Zenrin Kushu*'dan alınma Zen şiirini tanımlayarak açıklar. *Œuvres complètes*'te, Eric Marty, Barthes'ın "Zenzin Şiirin Faslı oğlanı"na göndermesini yanlış uyarlar ve ardından da bunun Fas'ın sözlü geleneğinden alınma bir şiire gönderme yapıyor olabileceği yönünde bir notla belirtir. Aslında, Zen şiiri Watt tarafından *A Lover's Discourse*'un sonunda da kullanılmaktadır. Bkz. Diana Knight, "Idle Thoughts: Barthes's *Vita Nova*", *Nottingham French Studies* (bahar 1997), s. 94-5.

11) "Vita Nova", *Œuvres complètes*, cilt 3, s. 1306. Yapılan benzetme La Fontaine'in "The Frog who Wanted to Make Himself as Big as the Bull" adlı masalına gönderme yapar (I, 3).

"Vita Nova"nın anahatlarını en iyi biçimde inceleyen Diana Knight'a göre, Barthes'ın Proust konferansında kendisi için bu ütopik romanı *sanki* yazması gerekirmiş gibi davranmanın önemli olduğu sözüne inanmamız gerekir, ama onu gerçekten de yazacağına değil. Romanı planlamak, bazı bölümlerinin anahatlarını oluşturmak ayrı bir konu. Romanı gerçekten de yazmak hem ütopik özelliğine hem de kendisini adadığı söylenen Zen prensiplerine ihanet etmek olurdu.

"Vita Nova" ile Barthes'ın kendisini yeni bir yaşama adayışına ilişkin bu sorular olağanüstü ilginçtir, özellikle de Barthes'la ilgilenen biri açısından; "le Neutre" –nötr olan– arayışının Barthes'ın verimli kariyerinin en birleştirici yönü olduğu dile getirilebilir. *Roland Barthes: vers le neutre*'de, Bernard Comment, nötr olanın "logoların, söylemin yükümlülüklerinden ve kısıtlamalarından kaçma çabası" olduğunu ileri sürer; bir uygulamayı terk etmek ya göreli hale getirmek *Nötr* olanın koşulunu kurmaya ya da ona yaklaşmaya hizmet eder ve bu da anlamın radikal bir Öteki rejimi olarak anlaşılır".[12] Aslında, her ne kadar derinlerde yatan bu dürtünün izlerini Barthes'ın çalışmasında bulabilsek de, bu dürtü gerçekten kaçış olarak hicvedilebilecek türdendir – tıpkı bir otobiyografi uzmanı olan Philippe Lejeune'ün *Barthes par Barthes*'ı alaya alan *Moi aussi*'nin bir bölümünde yaptığı gibi. Burada "Incoherent?" başlığını taşıyan, abecesel olarak sıralanmış bir seri parçacık yer almaktadır – *Barthes par Barthes*'ın kendisini üçüncü tekil kişide betimleyişi gibi:

12) Bernard Comment, *Roland Barthes: vers le neutre* (Christian Bourgeois, 1991), s. 14, 27.

İşe *ne-ne de* ilişkisinin mantığını alaya almakla başladı (*Mythologies*), *le Neutre* konusunda ütopik bir düşe erişmek için (ki bu da yontulmuş bir tür ne-ne de ilişkisi).

İlk kitaplarında dili gerçeklikten ayırarak dili masumiyetinden yoksun bıraktı. Şimdi de aynı yöntem onun dile masumiyetini geri kazandırmasına ve onu herhangi bir eleştiriye karşı korumasına olanak sağlamakta. *Düşsel* ya da *romansı* adları altında, mitoloji ya da ideoloji adlarıyla alaya aldıklarını severek büyütmekte. Çelişki? Tükürdüğünü yalama? Bu, Batı'daki görüşün çabucak vardığı bir karar. Bunun yerine, müphem bir konumdan başlayan bir sürüklenme [*dérive*]. (...) O bir dönek değil: mitoloji Öteki'nin düşseli (kişinin tam olarak paylaşmadığı bir imgeler dizgesi) ve düşsel de mutlu bir mitoloji. Bir süreliğine, kendisini arındırmak adına, kendi akılsızlığı boyunca adım adım ilerlemekte, onu incelemekte, tadını çıkarmakta, onu "söylemeye" çalışmakta: ona kitaplar yaratmakta.[13]

Lejeune, ayrıca, şunu yazar: "Başarıya ulaşan kentsoylu artık sınıf mücadelesine inanmaz; o artık *le Neutre* âşığıdır."[14]

Le Neutre'ün son nokta olarak alaya alınması bizlere onun esinlediği eleştirel eserden ayrılmaması gerektiğini anımsatır. Bernard Comment yerine Diana Knight'ı izlemek (her ne kadar perspektifleri benzerse de) ve Barthes'taki bütün-

13) Philippe Lejeune, *Moi aussi* (Seuil, 1986), s. 107. "Le Roland-Barthes sans peine" başlıklı gülünçlemeli bölüm sayfa 103-16'da yer alır.
14) *A.g.e.*, s. 108.

leştirici bağları *le Neutre* arayışı olarak değil de ütopik olarak görmek daha aydınlatıcı olabilir: kuram ve eleştiri daima toplumsal ya da duygusal bir ütopyanın örtük imgesi yoluyla işler ve bununla ilişkili olarak da gerçekliklerin ve söylemlerin noksan oldukları bulunur.[15] Hata, ütopyayı erişilebilir olarak hayal etmek olurdu.

Barthes'ın ölümünden beri geçen 20 yılın getirdiği değişiklikler beş başlık altında özetlenebilir.

Birincisi, Barthes'ın öneminde büyük bir değişiklik gerçekleşti. Ölümünden bir yıl önce, 1979'da, Wayne Booth onun için "bugün Amerikan eleştirisi üzerinde en büyük etkisi olabilecek insan" demekteydi. Burada, belirtınem gerekir ki, bu, Barthes'a bir övgü olmaktan çok, Amerikan eleştirisinin yenik düştüğü berbat eğilimlere yönelik bir şikâyetti, ama yine de, 2001'de okunduğunda, insanı şaşırtacak, Barthes'ın 1970'lerde taşıdığı önemi anımsatacak bir ifadedir. Bu önemi anlatmak zor ve bu bile kendi başına ilginç. Foucault'nun, düşünceyi ilerletme çabalarının özgün metinlere yönelik yorumlar biçimini aldığı bir "çapraşıklığın", tıpkı Freud ya da Marx gibi, kurucusu olarak nitelendirdiği konumun sağladığı önem değildi bu. Bir ekolün kurucusunun taşıdığı önem de değildi – o kurucunun oluşturduğu kuramsal çerçeve içinde birçok insan çalışmaktaydı (Britanya ya da Amerika'da Lacan ya da Althusser taraftarları gibi Barthes taraftarları yoktu; ama Barthes tarafından büyük ölçüde etkilenmiş olan, ben de dahil, birçok insan vardı). Bir kâşifin taşıdığı önem de değildi – o kâşife sürekli

15) Diana Knight, *Barthes and Utopia: Space, Time, Writing* (Oxford University Press, 1997).

olarak önemli bir kavrayış atfedilmekteydi, tıpkı, örneğin, Benedict Anderson'a bizlere ulusların ve diğer kapsamlı toplulukların tümünün "hayal edilmiş topluluklar" olduklarını göstermesinin sürekli olarak atfedilmesi gibi. Barthes'ın sahip olduğu özel türden önemin belirtisi, Barthes'ın otoritesinin hiçbir savunmayı gerektirmeyen bir başlangıç noktası oluşturabilmesiydi: "Roland Barthes'ın düşüncesine göre..." herhangi bir konudaki bir denemeye başlangıç için iyi bir noktaydı; Barthes'ın önemi hiç kimsenin "ne olmuş yani?" demeyeceği gerçeğinden oluşuyordu.

Bu, yazınsal incelemelerde Barthes'ın ardından Walter Benjamin'in edindiği bir otoritedir (tek farkla ki, Benjamin aynı zamanda insanların açıklamak için kendilerini adadıkları metinsel bütünceyi de temsil eder). Kimsenin rekabet etmediği referans noktasının otoritesi olarak adlandırılabilecek bu konum insanı büyük bir düşünür ve kültürel bir figür yapar; ama Barthes bu tuhaf türden otoriteyi büyük ölçüde yitirdi. Artık işleri yoluna sokmak için göndermede bulunuvereceğiniz biri değil. Bugün, onu neden okuduğunuzu ya da ondan alıntı yaptığınızı söylemeniz gerekir.

İkincisi, Barthes'ı her şeyin ötesinde kısaca "kuram" olarak adlandırılan çağın en parlak döneminde bir kuramcı olarak görmek kolaydır, ama "yüksek düzey kuram" artık yeni bir şey olmadığına, ondan artık korkulmadığına, ona hayranlık da duyulmadığına göre, Barthes kolaylıkla kurama –özellikle de kendi kuramlarına– direnmiş ve kuramdan kaçmaya ya da onu yenıneye çalışmış biri olarak önem kazanabilir. Birazdan bu konuya geri döneceğim.

Üçüncüsü, Barthes'ın hayranlarının bugün huzursuzluğu ya da değişimi onun çalışmasının sabiti olarak savunma-

ları artık pek olası değil: çok yönlü evrime karşın, daha fazla sabitler ortaya çıktı – ister (Knight'a göre) ütopik dürtüler olsunlar, ister (Comment'a göre) *le Neutre* arayışı, ister (Philippe Roger'ye göre) bilgiyi yazınsal yapma çabası. Fakat bu sabitler Barthes konusunda en ilginç olan şeyi yakalayabilmekte mi?

Dördüncüsü, Barthes'ın bedeni yazma ilgisi, D. A. Miller'ın yazdığı gibi, artık "belirli değerli nüanslar kattığı (ya da içinden ortaya çıkardığı) bedeni yeniden canlandırmaya yönelik gay erkek kültürel projesi"ne, özellikle de "bu bedeni en utanç dolu konumunda, 'son rötuş' olarak adlandırılabilecek her şeyden yoksun bir biçimde algılama" isteklilliğine aittir.[16] Barthes'ı bir gay estetiğine layık görme süreci henüz yeni başlamakta.

Son olarak –ve belki de en önemlisi– bir zamanlar radikal olan, Fransız kültürünün değerlerine tehdit oluşturan bu figür birçok değer için bir simge haline geldi. Haziran 2000'de, *Télérama*'da (*TV Guide* ile *New York Times Book Review* arasında bir yerlerde bir dergi) Barthes'ı şu girişle anımsayan "The Emperor of Signs"[17] başlıklı bir makale yayımlandı: "Dil âşığı, tümcenin hayranı olan bu yazar toplumbilim ve psikanalizi, ama her şeyin ötesinde sıradan olmayan bir dehayı Fransız yazınını aydınlatmak için kullandı."[18] Burada, avangardın savunucusundan, kentsoylu mitlerin eleştirmeninden, Sorbonne'un sevmediği kişiden,

16) D. A. Miller, *Bringing out Roland Barthes* (University of California Press, 1992), s. 31-2.

17) Göstergeler Kralı.

18) Giles Macassar, "L'Empereur des signes", *Télérama* 2631 (14 Haziran 2000), s. 62.

yazarın ölümünü ilan eden skandallar yaratıcıdan hiç söz edilmez. Ayrıca, göstergebilim de dışlanmış, yerine toplumbilim gelmiştir; üstelik bu yalnızca bir hata da değildir, çünkü göstergebilimden Barthes'ın terk ettiği bir şey olarak söz edilmektedir. Barthes "un amoreux fou de notre langue, un possédé de ses finesses" (tepeden tırnağa dilimize âşık, dilin en ince noktalarına tutkun") olarak tanımlanır; bu, Fransa'da olunabilecek oldukça saygın bir şeydir – bir parça komik ama kesinlikle his dolu ya da tehlikeli değil.

Barthes, radikal oldukları varsayılan diğer aşamalardan Fransız dili ve onun inceliklerine geçişi sayesinde, kültürün bireyin en iyi biçimde anadili tarafından temsil edilen bir kalıtla ilişkisinde yattığını onaylamasıyla, her zamankinden daha kıymetli hale gelen kültürel bir simge haline geldi. "Katı yapısalcılığın bilimsel yanılsamalarını terk edip siyasal ve kültürel saldırganlığın sloganlarından arındıktan sonra, göstergebilimcimiz yeni bir yazma yaşamına başladı. Barthes bu andan itibaren Roland'ın konuşmasına, ön plana geçmeyi arzulayan özneyi, kendi tekil benliğini, dilin ve biçemin utanmaz âşığını çıkarmasına izin verir."

Bunu reddedilmeyi hak ettiği için değil, hem tipik olduğu hem de Barthes'ın yazılarının yörüngesi tarafından kolaylıkla doğrulandığı için örnek olarak almaktayım. Görmüş olduğumuz gibi, ölümünden sonraki yazılar onun "coşku dolu bilimsellik düşü"nü kötülemektedir. Kendileri sorgulandıklarında bile daha önceki çözümlemelerde önemli roller oynamış olan ikili karşıtlıkların üstdili –*düz-anlam* karşısında *yan-anlam*, *eğretileme* karşısında *düzdeğişmece*, *okunabilir* karşısında *yazılabilir*– *Barthes par Barthes*'ta "sahtekârlıklar", "üretim sanatları" ya da diğer söylemlerden çalınmış ve



20. Louis-Jean Calvet'nin *Roland Barthes* biyografisinden kapak fotoğrafı.

"metnin ilerlemesi için" "yazma makinesi"nin parçası olarak kullanılmış "metinsel operatörler" olarak alaya alınır. "Dolayısıyla, eser kavramsal tutkular, birbirini izleyen hevesler, çabucak yitirilen çılgınlıklar yoluyla ilerler."

Bu bilgelik konumunu benimsemek ve olası kuramcının sanrıları yerine yazarın üstün görüşlerini savunmak çekicidir. Bu duruş özellikle de kuramın prestijinin yıprandığı günümüzde çok baştan çıkartıcı görünmektedir ve kuramın savlarının usta eleştirmeni olmak da daha kazandırıcı bir konum olmaktadır. Ama sırf bu görüşün çekiciliğinden ötürü, görüş sahibi bir okurun bunun anlamları üzerinde düşünmesi gerekir – bu düşünce de iki olası yöne sapabilir. Birincisi, benim daha önce yaptığım gibi, Barthes'ın daha önceki eserlerini açıkça gizemlileştirilmekten arındırmasının gerçekte bir gizemden arındırma değil de biçemsel bir kaytarma olup olmadığı sorulabilir. Bir kişinin geçmişteki kavramlarını değerlendirmenin zorluğu düşünüldüğünde, bunları bir kişiyi diğer yazarlarla ilişkilendirebilecek derinlerde yatan bir yazma arzusuna bağlılık ya da bu arzunun ifadeleri olarak ilan etmek ne kadar çekici. Burada kuram yok, yalnızca yazı! Barthes'ın kendi geçmişindeki kavramları alaya alması Barthes'a özgü bir miti, yazarın mitini yaratmış olabilir.

Bu demek değil ki Barthes bir yazar değildi: olağanüstü düzeyde farklı bir yazardı: zarif, kendine özgü, cesurcasına savunmasız. Ama nasıl ki şarabın nesnel açıdan iyi olduğunu ama şarabın iyiliğinin bir mit olduğunu ileri sürdüyse, Barthes'ın nesnel açıdan büyük bir yazar olduğu ama yazar Barthes'ın bir mit –etkisiyle kişiyi Barthes'ın formülasyonlarını alıp sınamaktan, onları kültürel nesnelere ve çözüm-

lemekle ilgilendikleri uygulamalara ne yaptıklarını görmek için kullanmaktan soğutan ideolojik bir yapı– olduğu da ileri sürülebilir. Barthes, kendisinin de dile getirdiği gibi, *hakkında yazmak* değil, yazmak istiyordu; fakat yazılarının büyüklüğü ve ilgi alanı, Barthes'ın hitap ettiği kültürel nesneler konusunda getirdikleri savlardan ayırt edilemez ve bu gerçek, (sık sık üretim fikrini içermiş olan) ilk eserlerinde olduğu gibi, konular üzerine yazmaktan yalnızca *yazmaya* geçişini ilan ettiği Proust konulu şahane deneme için de geçerlidir.

Şu halde, geçmişin kavramlarının ve kuramsallaştırmalarının küçümsenmesi ve Barthes'ın yazar olarak onurlandırılması madalyonun iki yüzü gibidir ve Barthes'ın bugünkü değeri açısından da bunların sonuçları üzerinde düşünmek önemlidir. İnsan neden Barthes okumalı? Kuramsal söylemin aslında yalnızca kendi kendisini yüceltmenin kuşkuya açık bir biçimi olduğuna yönelik kuşkuları artırmak için mi? O zaman, Barthes'ın değeri, ortada kişinin karşı çıkmayı öğrenmesinin gerekeceği bir kuramın güçlü bir varlığının olmasına bağlı olurdu; oysa, bu durum söz konusu değil. Tam aksine, Barthes'ın çalışmaları düşüncenin kalkıştığı maceralar konusunda tetikte olmamıza ve bizi edinilmiş düşünceler dışında düşünmeye kalkışmaya teşvik etmeye yarar.

Ben Barthes'ın değerinin, hatta dehasının son eserindeki bilgelik ya da duyarlılıkta değil, olası bilimleri tek tek deneyen daha erken dönemlerdeki eserlerinde yattığını ileri süreceğim. *Essais critiques*'te yazarı fikirleri halk içinde, halk için deneyen bir halk deneyimcisi olarak adlandırır. *Barthes par Barthes*'ta bu düşünceye geri döner: o [Barthes] "kavramları dile getirir; modernite denenir (bir kişinin nasıl

çalışacağını bilmediği bir radyonun üstündeki bütün düğmeleri denemesi gibi)."

Barthes'ın dehasının önemli bir niteliği de dizgeselliğin buluşsal işlevini ve netliğin gereksinmelerini keşfetmiş olmasıdır. Dizgesel bir kuramı ya da bir şeylerin çözümlemesini üretmeye çalıştığı anlarda, bu süreç tarafından, genellikle benimsenen söylemdeki sorunlar, konular, unsurları kabullenmeye yönlendirilmekteydi. Dizgenin olduğu yerde anlamında olduğunu ve her bir anlamlandırma düzeyi için gösterenler ile gösterilenlerin farklı anlamlandırma düzeylerinin tanımlanması gerektiğini ileri süren göstergebilimsel model Barthes'ın, örneğin, moda sloganlarındaki her bir unsurun işlevini ve, örneğin, toplumsal sınıfın hava durumuna ilişkin ifadelere nasıl yansıdığını düşünmesini gerektirdi. Yazın söz konusu olduğunda, *S/Z*'nin adım adım ilerleyen yordamı onu hem kesinlikle önemsiz ayrıntılarla hem de en belirgin ayrıntıların elde edildiği, özümsendiği, düzenlendiği, bunun hangi modeller ya da kodlara göre gerçekleştirildiği üzerinde düşünmeye zorladı.

Dizgesellik, her şeyden önce, bir yabancılaştırma –*Verfremdung*– sağlama yoludur. Şeylere yeni parçalar, yeni yollardan bakmalı ve söyleyecek bir şeyler bulmanız gerekir. Bu nedenle de gerçek bir kuram şekillensin ya da şekillenmesin, dizgeselleştirme güdüsü Barthes için yaşamsal önem taşır ve buna karşı çıktığında da mekanizmalarını bir zamanlar çözümlemiş olduğu kentsoylu nitelikli ve duygu yüklü gizemlileştirme biçimlerine kapılma riskini göze alır.

Dizgeselliğin erdemlerinin bir örneğini Barthes'ın "l'effet de réel" (gerçeklik etkisi) olarak adlandırdığı şey konusundaki çok yalın ve erişilebilir düşünceleri oluşturur (bu dü-

şünceler günümüz Fransız eğitim dizgesinde temel nitelik-tedir). İşe Flaubert'in "Un cœur simple" adlı çalışmasında Aubain'lerin evindeki duvarda asılı duran barometreyle başlar: "Bir barometrenin altında, eski bir piyanonun üstünde piramit şekilli kutu ve karton yığını vardı." Peki ya barometre?" diye sorar Barthes. "Eğer çözümleme ayrıntılı olacaksa," diye yazar, "(hem, hedefinin, yani bu örnekte anlatısal dokusunun yüzeyinin tamamını açıklamayan herhangi bir yöntemin ne değeri olabilir ki?) ...hiçbir işlevin (hatta en dolaysız olanların bile) savunamayacağı notasyonlarla kaçınılmaz bir biçimde karşılaşacaktır..." (*Le Bruissement de la langue*) Bunlar bir tür banal aşırılık, bir anlatı "lüksü" içerir. Barthes'ın yazdığına göre, bu noktada anlatının yapısal çözümlemesi açısından en büyük öneme sahip soru ortaya çıkar: "Anlatı içindeki her şey anlamlı mıdır ve eğer değilse, eğer anlamsız uzamlar anlatısal dizim içinde var olursa, sonuçta, bu anlamsızlığın anlamı nedir?" Vardığı sonuca göre, olay örgüsüne, gerilime, karaktere, atmosfere ya da simgesel anlama bir katkı sağlamayan ayrıntılar, yine de, anlamlandırıcı bir işleve sahiptir: anlamdan yoksun olmaları sayesinde "bizler gerçeğiz" anlamını verirler, çünkü Batı ideolojisinde anlam ile gerçeklik arasında bir karşıtlık, "gerçek boyutlarda ve anlaşılabilir olana gerçek bir mitsel karşıtlık" bulunmaktadır. "İşlevsel çözümlemenin indirgenemez kalıntılarının şu ortak noktası vardır: çoğunlukla 'somut gerçeklik' olarak adlandırılan şeyi gösterirler." Göstergesel dizgelerdeki bu çok önemli işlev kuramsallaştırılmamış, yan-anlamsal bir işlev olarak algılanmamıştı; fakat, Barthes'ın onu özellikle Robbe-Grillet'de betimlemenin anlamı (ayrıntı ve nesnelliğin aşırılığı yoluyla) uzaklaş-

tırması ve anlatının çekiciliğini bozması olarak kuramsallaştırdığı biçimiyle, gerçekçi gelenek ile avangardın eserleri açısından yaşamsal nitelik taşımıştır.

Göstergebilimsel bağlılık Barthes'ın anlam ile onun –hümanist bir eleştirinin, bekleneni ulaştırmayı başaramazken anlamı işaret eden milyonlarca gösterge konusunda endişelenmeye gerek kalmadan yeterli anlamın varlığını varsaymasının çok kolay olduğu– yazın, moda ve diğer anlamlandırıcı dizgeler içinden uzaklaştırılması arasındaki sürekli çatışmayı tanımlamasına olanak tanır.

Barthes'ın *Essais critiques* için yazdığı önsözde belirttiğine göre, yazın sanatının görevi, genellikle düşünüldüğü gibi, "ifade edilemez olanı ifade etmek" değil –bu ruhun yazını olurdu– fakat "ifade edilebilir olanı ifade etmemek" (*inexprimer l'exprimable*), kültürel kodlarımızın kullandıkları anlamları sorunsallaştırmak ve böylece dünyayı daha önceki çapraşık söylemin yazıldığı biçimde yazmamaktır. Böylece, avangardın, kültürel dönüşümün savunucusunun hedefleriyle genç Barthes'ı dizgesel bir göstergebilim için çabalamaya ve bizim sıradan kabul ettiğimiz ya da önemli gördüğümüz her şeye dikkat etmeye yönlendiren coşku dolu bilimsellik düşü arasında bir bağlantı bulunmaktadır. Eğer bu Barthes, yazar uğruna kuramcıyı unutmayı isteyen Barthes'ın modern hayranlarının savundukları "dilin ve biçemin utanmaz âşığı" imajı karşısında sonsuza kadar yitirilirse gerçekten de yazık olacaktır. Bunun yerine, söylenmesi gereken, kuramcının, kişinin düşüncelerini ciddiye aldığı yazar olduğudur. Barthes bu kadarını kesinlikle hak eder.